

साहित्य-रत्न माला—१

[सरक्षक—श्रीमान् ठाकुर कल्याणसिंह जी शेखावत वी० ए०
जागीरदार खाचरियावास (जयपुर)]

साहित्यालोचन

अर्थात्
साहित्य के अंगों और उपोंगों का
विवेचन और निरूपण

लेखक

श्यामसुन्दरदास, वी० ए०

(फेलो और अध्यापक काशी विश्वविद्यालय, मंत्री और स्थाय
सभासद काशी नान्दरीप्रचारिणी सभा)

प्रकाशक

रामचंद्र वर्मा

साहित्य-रत्नमाला कार्यालय, काशी

दूसरी बार
१५००

स० १६=४ वि०

{ मूल्य २ }
{ यदि या सरक्षण ३ }

प्रकाशक का निवेदन

प्रायः पाँच छह वर्षों में मेरी इच्छा थी कि मैं कोई पुस्तक-माला निवालों। यों तो यह कोई बहुत कठिन काम नहीं था, पर मेरे जैसे आलसी, सतोपी और सब प्रकार की भ्रष्टो से दूर रहकर अपनी अल्प योग्यता के अनुसार, और वह भी केवल जीविका निर्वाह के उद्देश से, मातृभाषा की यत्किचित् सेवा करनेवाले व्यक्ति के लिये अवश्य ही कठिन था। पुस्तक-माला और उसमें प्रकाशित होनेवाली पुस्तकों के सम्बन्ध में मेरे जो अनेक उच्च विचार और आदर्श थे, वे मेरी कठिनता और भी बढ़ा देते थे और पुस्तकमाला का कार्य आरम्भ करने में और भी बाधक होते थे। एक ओर पुस्तकमाला निकालने के लिये मेरी उत्सुकता बढ़ती जाती थी, और दूसरी ओर कठिनाइयों तथा बाधाओं का ढेर लगता जाता था। यहाँ तक कि अन्त में मैं एक प्रकार में निराश सा हो गया और मैंने समझ लिया कि मेरे किए कुछ भी न हो सकेगा। होता भी कहाँ से? विचार थे बहुत ऊँचे, और साधनों का था विलकुल टोटा। इसलिये मैंने सोच लिया था कि उच्चाकाक्षाओं का पीछा छोड़कर ज्यों त्यों अपना काम करते चलना ही अच्छा है। कहाँ ऐसा न हो कि पुस्तकमाला के फेर में पड़कर साहित्य-सेवा का सौभाग्य भी लो बैठे।

पर लोग कहते हैं कि जिम्मेदार काम की मन को लगन होती है, कभी न कभी उसके साधन भी आपसे आप आकर प्रस्तुत हो

जाते हैं। वम ठीक यही बात इस पुस्तकमाला के प्रकाशन के सम्बन्ध में भी हुई। पाँच मास हुए, श्रद्धेय अब (राय साहब) श्यामसुंदरदास जी ने यों ही मुझसे अपनी इस नवीन पुस्तक 'साहित्यालोचन' का जिक्र किया और उसकी कुछ हस्तलिखित प्रति भी मुझे दिखलाई। वस ऐसी उत्तम और (हिंदी में) अभूतपूर्व पुस्तक देखकर उसे प्रकाशित करने के लोभ को मैं सवरण न कर सका। मैंने अपनी यह इच्छा डरते डरते वावू साहब पर प्रकट की। मुझे डर केवल इस बात का था कि पुस्तकमाला के प्रकाशन-कार्य में मैं समर्थ हो सकूँगा या नहीं। वावू साहब मुझ पर सदा से बहुत अधिक कृपा रखते आए हैं और मुझे अपने छोटे भाई के समान मानते आए हैं। आपने तुरन्त बिना कुछ पूछे मेरी प्रार्थना स्वीकृत कर ली और मुझे इस पुस्तक के प्रकाशन की व्यवस्था करने की आज्ञा दी। मैंने भी ज्यों त्यों सब प्रवध करके इस ग्रन्थ रत्न से अपनी साहित्य-रत्न-माला का आरंभ कर दिया है। मैं चाहता तो यह हूँ कि इस माला में आगे भी इसी कोटि के श्रेष्ठ और स्थायी ग्रन्थ प्रकाशित हों और यह माला हिंदी-संसार में एक उच्च स्थान प्राप्त कर ले, पर इस आशा की पूर्ति हिंदी-साहित्य के मर्मज्ञ विद्वानों और गुणग्राहक पाठकों की कृपा पर ही अवलंबित है।

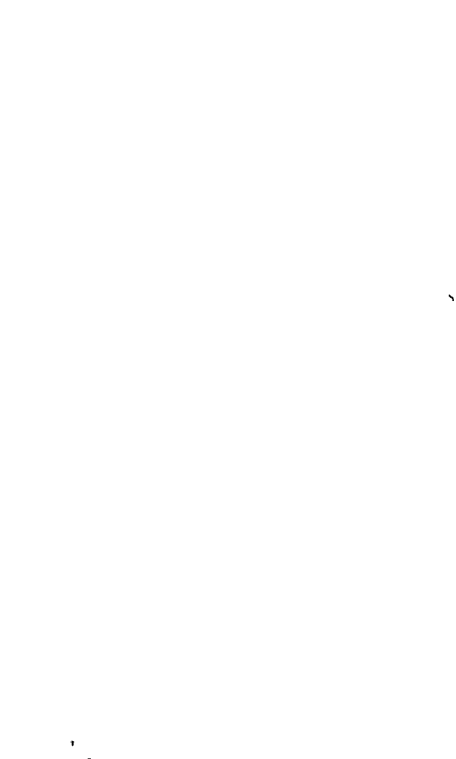
इस पुस्तकमाला के प्रकाशन का बहुत कुछ श्रेय मेरे मान्य मित्र श्रीमान् ठाकुर कल्याणसिंह जी शेखावत वी० ए० (अब जज चीफ कोर्ट) जागीरदार खाचरियावास (जयपुर) को है, क्योंकि यह पुस्तकमाला आपकी आर्थिक सहायता से और आपके सरक्षण में निकल रही है। आप जयपुर और मारवाड

रियासतों के तार्जीमी सरदार और जयपुर के तार्जीमी तथा दूसरे सरदारों में पहले प्रैजुएट हैं। आप अच्छे विद्वान्, गुणग्राही, सदाचारी और प्रमध-कुशल हैं। साहित्य और विशेषतः हिंदी-साहित्यसे आपको बहुत प्रेम है और आपने हिंदी में समय-दर्शन, आनंद की पगडडियाँ, जातियों को सन्देश, एशिया में प्रभात, पूर्व और पश्चिम आदि कई ग्रन्थों का अनुवाद और रचना की है। अपनी रियासत में आपने अपनी प्रजा के कल्याण के लिये स्कूल, चिकित्सालय और अनाथालय स्थापित किया है। अपनी दयालुता के लिये आप बहुत प्रसिद्ध हैं, क्योंकि आपने कई बार प्लेग और हैजे आदि के समय स्वयं घर घर और झोंपड़ी झोंपड़ी में जाकर रोगियों की सेवा-शुश्रूषा की है। आपसे हिंदी साहित्य के बहुत कुछ उपकार और वृद्धि होने की आशा है। ऐसे सज्जन की कृपा और सहायता से, आशा है, यह पुस्तकमाला मेरे विचारों के अनुसार ही हिंदी ससार में एक उच्च स्थान प्राप्त करेगी।

काशी
माघ कृष्ण ७,
स० १९७९,

}

निवेदक
रामचंद्र वर्मा ।



भूमिका

बहुत दिनों से मेरे अनेक मित्रों का यह आग्रह था और स्वयं मेरी भी यह इच्छा थी कि मैं गद्य में कोई अच्छा ग्रन्थ लिखूँ, परन्तु अनेक कार्यों की भक्तियों के कारण मुझे इतना अवकाश ही नहीं मिलता था कि मैं नित्य प्रति के कामों से समय बचाकर उसे किसी ग्रन्थ के लिखने में लगाता। मेरा आठ वर्ष का लखनऊ का प्रवास तो इन भक्तियों को बढ़ाने ही का कारण हुआ। जिन्हें इस बात का अनुभव होगा, वे जानते होंगे कि एक हेड मास्टर को, और विशेष कर एक ऐसे हेड मास्टर को जिसके स्कूल के साथ छात्रावास भी लगा हो, सपने से लेकर सन्ध्या तक का समय किस प्रकार बिताना पड़ता है और अन्त में रात्रि को वह कितना शिथिल और अकर्मण्य सा हो जाता है। इसके अतिरिक्त वह स्वयं उस स्कूल के विद्यार्थियों और अध्यापकों के लिये आदर्श हो जाता है और पाठशाला रूपी कुल का कुलपति माना जाता है। ऐसी स्थिति उसकी अपनी उन्नति की बाधक ही हो सकती है, सहायक नहीं। इस अवस्था में रहकर यदि मैं न तो अपनी इच्छा पूरी कर सका और न अपने मित्रों के आग्रह का ही पालन कर सका, तो इसमें कोई आश्चर्य की बात नहीं है। सन् १९०१ में मेरे काशी लौट आने पर पूज्यपाद परिदत्त मदन-मोहन जी मालवीय ने मुझे काशी विश्व विद्यालय में हिन्दी की पढाई की व्यवस्था ठीक करने और उसे उन्नति तथा उत्तेजना देने

लिये आमंत्रित किया । अपने अनुकूल कार्य पाकर मुझे आनन्द और सन्तोष हुआ । सन् १९२२ तक का समय तो सब व्यवस्था ठीक-ठाक से चल रही थी और गत जूलाई से एफ० ए०, बी० ए० और एम० ए० में हिन्दी की पढाई आरम्भ करने का निश्चय लिया गया । एम० ए० के पाठ्यक्रम में तीन विषय ऐसे रखे गए जिनके लिये उपयुक्त पुस्तकें नहीं थीं । वे विषय थे—भारतवर्ष का भाषा-विज्ञान, हिन्दी भाषा और साहित्य का इतिहास, और साहित्यिक आलोचना । इन तीनों विषयों के लिये अनेक पुस्तकों का नामों का निर्देश कर दिया गया जिनकी सहायता से इन विषयों का पठन-पाठन हो सके, परन्तु आधार स्वरूप कोई मुख्य पुस्तक न बचताया जा सका । सब से पहले मैंने साहित्यिक आलोचना का विषय चुना और उसके लिये जिन पुस्तकों का निर्देश किया गया था, उन्हें देखना आरम्भ किया । मुझे शीघ्र ही अनुभव हुआ कि इस विषय का भली भाँति अध्ययन करने के लिये यह आवश्यक है कि विद्यार्थियों को पहले आलोचना के तत्वों का प्रारम्भिक ज्ञान करा दिया जाय । इसके लिये मैंने सामग्री एकत्र करना आरम्भ किया और सम्पूर्ण ग्रन्थ के परिच्छेदों का क्रम, विषय का विभाग आदि अपने मन में बनाकर उसे लिखना आरम्भ किया । इधर मैं लिखता जाता था और उधर उसको पढाता जाता था । इससे लाभ यह था कि मुझे साथ ही साथ इस बात का अनुभव होता जाता था कि विद्यार्थियों को विषय के हृदयङ्गम करने में कहीं कठिनता होती है और कहीं अधिक विस्तार या सकोच की अपेक्षा है । इस अनुभव के अनुसार मैं लिखे हुए अंश को सुधारने में भी समर्थ होता था । इस प्रकार यह ग्रन्थ

क्रमशः प्रस्तुत हो गया और मुझे अपनी इच्छा पूरी करने तथा अपने मित्रों का आग्रह पालन करने का अवसर मिल गया ।

इस पुस्तक के प्रस्तुत करने में मैंने जिन जिन पुस्तकों से सहायता ली है, उनके नाम अन्त में दे दिए गए हैं । उनके देखने से यह विदित हो जायगा कि इस ग्रन्थ के प्रस्तुत करने में मुझे विशेष परिश्रम करना पड़ा है । मेरा उद्देश्य इस ग्रन्थ को लिखने में यह रहा है कि भारतीय तथा युरोपीय विद्वानों ने आलोचना के सम्बन्ध में जो कुछ लिखा है, उसके तत्वों को लेकर इस रूप से सजा दूँ कि जिसमें हिन्दी के विद्यार्थियों को किसी ग्रन्थ के गुण-दोष की परख करने और साथ ही ग्रन्थ-निर्माण या काव्य-रचना में कौशल प्राप्त करने अथवा दोषों से बचने में सहायता मिल जाय । इस दृष्टि से मैं कह सकता हूँ कि इस ग्रन्थ की समस्त सामग्री मैंने दूसरों से प्राप्त की है । परन्तु उस सामग्री को सजाने, विषय को प्रतिपादित करने तथा उसे हिन्दी भाषा में व्यजित करने में मैंने अपनी बुद्धि से काम लिया है । अतएव मैं कह सकता हूँ कि एक दृष्टि में यह ग्रन्थ मौलिक और दूसरी दृष्टि से दूसरे ग्रन्थों का निचोड़ है । सारांश यह है कि ग्रन्थ की भाषा और विषय के प्रतिपादित करने का ढङ्ग मेरा है, परन्तु विचारों के सग्रह में मैंने बिना किसी सकोच के अनेक ग्रन्थों से अमूल्य सहायता ली है, और भारतीय तथा युरोपीय सिद्धान्तों को मिलाने का यथाशक्ति उद्योग किया है ।

मौलिकता का नाम लेकर आजकल बड़ा अन्याय और अत्याचार हो रहा है । मौलिक शब्द की ध्वनि तो चारों ओर सुन पड़ती है, पर यह समझ में नहीं आता कि मौलिकता से

प्राय क्या है। विचारों की मौलिकता और उन्हें व्यक्त करने की मौलिकता दोनों एक दूसरी से भिन्न हैं। साहित्य में मौलिकता के अभिप्राय विचार और शैली दोनों की व्यक्तिगत विशेषता का है। एक व्यक्ति कुछ विचार करता है और कुछ मत स्थिर करता है। दूसरा उन विचारों को और भी परिमार्जित और संस्कृत करके आगे बढ़ता और अपने अन्य विचारों की छाप से उन्हें नया रूप देने में समर्थ होता है। इसकी सच्ची कसौटी तो यह है कि उसने ससार के ज्ञान भांडार को कुछ बढ़ाया या नहीं। यदि वह उसमें वृद्धि करने में समर्थ होता है, तो अवश्य वह अपनी सच्ची मौलिकता का परिचय देता है। शैली की मौलिकता विचारों की मौलिकता से भिन्न और सरल है। दूसरों के विचारों को लेकर अपने ढङ्ग पर उन्हें सजाना और उन्हें अपनी विशेषता की छाप से अंकित कर अपनी ही व्यक्तिगत भाषा में व्यक्त करना शैली की मौलिकता है। अतएव किसी ग्रन्थ की मौलिकता के सम्बन्ध में दोनों बातों का विचार करना आवश्यक है। जहाँ दोनों गुण वर्तमान हो, वहाँ तो कुछ आगा पीछा करने की आवश्यकता ही नहीं है, पर जहाँ विवेचन का ढङ्ग दूसरे का हो, विचारों की शृंखला दूसरे की हो, उनके सजाने का ढङ्ग भी अपना न हो, और केवल भाषा में रूपांतर मात्र हुआ हो, वहाँ मौलिकता की भूलक का भी मिलना असम्भव है।

मेरे इस ग्रन्थ में मौलिकता कितनी है तथा दूसरों की प्रति-
 द्याया कितनी है और कहाँ तक मैं अपने उद्योग में सफल हुआ
 हूँ, इसका निश्चय करना विद्वानों का काम है। मुझे तो
 इसी बात से सन्तोष हो जायगा, यदि

काम देकर अन्य विद्वानों को इस विषय के उत्तमोत्तम ग्रन्थों के लिखने के लिये उसाहित कर मके । साहित्यिक आलोचना का यह प्रारम्भिक ग्रन्थ है । यह केवल उस गहन विषय के लिये प्रस्तावना का काम दे सकता है । इसके भिन्न भिन्न अध्यायों पर स्वतन्त्र ग्रन्थ लिखे जा सकते हैं । मुझे आशा है कि हिंदी के प्रेमी विद्वान साहित्य के इस अद्भुत की पुष्टि की ओर अग्रश्य ध्यान देंगे ।

इस ग्रन्थ का अभी चौड़ा ही, लगभग तृतीयांश ही, लिखा गया था कि मेरे स्नेहभाजन बाबू रामचन्द्र वर्मा ने अपनी नवोद्दिष्ट साहित्य-रत्न-माता में इसे पहला मन्का बनाकर गूथने का सकल्प प्रकट किया । मैंने उसी समय उनकी इच्छा की पूर्ति का निश्चय कर लिया, पर मैं यह नहीं जानता था कि “हाँ” कर देने ही में मुझे कितनी आपत्तियों और कठिनाइयों का सामना करना पड़ेगा । उन्होंने गत नवम्बर मास में इस ग्रन्थ के लिखित अंश को लेकर छपवाना आरम्भ कर दिया और शेष अंश के लिये तगादा होना आरम्भ हो गया । इस तगादे ने क्रमशः विकट रूप धारण किया, और उधर समय के अभाव ने रुकावटें डालना आरम्भ कर दिया । इस स्थिति में कई सप्ताह तक रहने के कारण मैं बाबू रामचन्द्र वर्मा को धन्यवाद तो दे ही नहीं सकता, परन्तु साथ ही अब जब कि यह ग्रन्थ समाप्त हो गया है, मुझे इस बात का स्वीकार करने में भी किसी प्रकार का सकोच नहीं है कि यदि उनका कडा तगादा न होता, वे मुझे निरन्तर उसाहित न करते, सामग्री आदि का संग्रह करने में मेरी सहायता न करते, तो यह भी केवल सम्भव ही नहीं एक प्रकार से निश्चित था कि यह ग्रन्थ अभी कई महीनों तक समाप्त न होता । यहाँ पर

प्राय क्या है। विचारों की मौलिकता और उन्हें व्यक्त करने की मौलिकता दोनों एक दूसरी से भिन्न हैं। साहित्य में मौलिकता से अभिप्राय विचार और शैली दोनों की व्यक्तिगत विशेषता से है। एक व्यक्ति कुछ विचार करता है और कुछ मत स्थिर करता है। दूसरा उन विचारों को और भी परिमार्जित और संस्कृत करके आगे बढ़ता और अपने अन्य विचारों की छाप से उन्हें नया रूप देने में समर्थ होता है। इसकी सच्ची कसौटी तो यह है कि उसने ससार के ज्ञान भांडार को कुछ बढ़ाया या नहीं। यदि वह उसमें वृद्धि करने में समर्थ होता है, तो अवश्य वह अपनी सच्ची मौलिकता का परिचय देता है। शैली की मौलिकता विचारों की मौलिकता से भिन्न और सरल है। दूसरों के विचारों को लेकर अपने ढङ्ग पर उन्हें मजाना और उन्हें अपनी विशेषता की छाप से अंकित कर अपनी ही व्यक्तिगत भाषा में व्यक्त करना शैली की मौलिकता है। अतएव किसी ग्रन्थ की मौलिकता के सम्बन्ध में दोनों बातों का विचार करना आवश्यक है। जहाँ दोनों गुण वर्तमान हों, वहाँ तो कुछ आगा पीछा करने की आवश्यकता ही नहीं है, पर जहाँ विवेचन का ढङ्ग दूसरे का हो, विचारों की श्रुतता दूसरे की हो, उनके सजाने का ढङ्ग भी अपना न हो, और केवल भाषा में रूपांतर मात्र हुआ हो, वहाँ मौलिकता की मूलक का भी मिलना असम्भव है।

मेरे इस ग्रन्थ में मौलिकता कितनी है तथा दूसरों की प्रति-
 द्याया कितनी है और कहाँ तक मैं अपने उद्योग में सफल हुआ
 हूँ, इसका निश्चय करना विद्वानों का काम है। मुझे तो केवल
 इसी बात से सन्तोष हो जायगा, यदि यह ग्रन्थ पथ-प्रदर्शक का

काम देकर अन्य विद्वानों को इस विषय के उत्तमोत्तम ग्रन्थों के लिखने के लिये उत्साहित कर सके। साहित्यिक आलोचना का यह प्रारम्भिक ग्रन्थ है। यह केवल उम गहन विषय के लिये प्रस्तावना का काम दे सकता है। इसके भिन्न भिन्न अध्यायों पर स्वतन्त्र ग्रन्थ लिखे जा सकते हैं। मुझे आशा है कि हिंदी के प्रेमी विद्वान् साहित्य के इस अङ्ग की पुष्टि की ओर अवश्य ध्यान देंगे।

इस ग्रन्थ का अभी थोड़ा ही, लगभग तृतीयांश ही, लिखा गया था कि मेरे स्नेहभाजन बाबू रामचन्द्र वर्मा ने अपनी नवोद्धित साहित्य-रत्न-माला में इसे पहला मनका बनाकर गूँथने का सकल्प प्रकट किया। मैंने उसी समय उनकी इच्छा की पूर्ति का निश्चय कर लिया, पर मैं यह नहीं जानता था कि “हाँ” कर देने ही में मुझे कितनी आपत्तियों और कठिनाइयों का सामना करना पड़ेगा। उन्होंने गत नवम्बर मास में इस ग्रन्थ के लिखित अंश को लेकर छपाना आरम्भ कर दिया और शेष अंश के लिये तगादा होना आरम्भ हो गया। इस तगादे ने क्रमशः विकट रूप धारण किया, और उद्यम के अभाव ने रुकावटें डालना आरम्भ कर दिया। इस स्थिति में कई सप्ताह तक रहने के कारण मैं बाबू रामचन्द्र वर्मा को धन्यवाद तो दे ही नहीं सकता, परन्तु साथ ही अत्र जब कि यह ग्रन्थ समाप्त हो गया है, मुझे इस बात का स्वीकार करने में भी किसी प्रकार का सकोच नहीं है कि यदि उनका कड़ा तगादा न होता, वे मुझे निरन्तर उत्साहित न करते, सामग्री आदि का संग्रह करने में मेरी सहायता न करते, तो यह भी केवल सम्भव ही नहीं एक प्रकार से निश्चित था कि यह ग्रन्थ अभी कई महीनों तक समाप्त न होता। यहाँ पर

एक निवेदन और कर देना उचित जान पड़ता है। जब मैंने इस ग्रन्थ को लिखना आरम्भ किया था तब मैंने सोचा था कि इसे लगभग २०० पृष्ठों में समाप्त कर दूँगा, पर ज्यों ज्यों इसकी तैयारी होती गई, त्यों त्यों इसका आकार बढ़ता गया और अन्त में यह मेरे पूर्व निश्चित सकल्प से प्रायः दूना हो गया। फिर भी सञ्चित सामग्री में से बहुत कुछ बच रहा और उसका उपयोग न हो सका। यदि सब सामग्री का पूरा पूरा उपयोग किया जाता, तो इस ग्रन्थ का आकार इससे ड्योढा तो अवश्य ही जाता। पर ऐसा करना मेरे उद्देश के अनुकूल न था। अब यदि विज्ञ पाठक और समालोचक महोदय मुझे इस ग्रन्थ की त्रुटियाँ बताकर इसके सुधारने का परामर्श देगे, तो आशा है कि दूसरे संस्करण में, यदि इसका सौभाग्य इसे शीघ्र प्राप्त हो सका तो, उनसे लाभ उठाने में अपने को धन्य मानूँगा।

इस ग्रन्थ के पहले चार अध्यायों को कृपापूर्वक पढ़कर और उन्हें सुधारने का परामर्श देकर पूज्य पण्डित महावीरप्रसाद जी द्विवेदी ने मेरा बड़ा उपकार किया है, इसलिये मैं उन्हें हृदय से धन्यवाद देता हूँ। यदि वे इसे छपने के पहले एक बेर आदि से अन्त तक पढ़ जाते तो मैं अत्यन्त उपकृत होता, पर न तो उनकी अस्वस्थता के कारण मुझे उन्हें इतना कष्ट देने का साहस ही हुआ और न बाबू रामचन्द्र वर्मा इसके लिये आवश्यक अवकाश देने में ही सहमत हुए। फिर भी मैं कृतज्ञता पूर्वक इतना अवश्य स्वीकार करता हूँ कि श्रद्धेय द्विवेदी जी के परामर्शों से मैंने पूरा लाभ उठाया है और उनके अनुमार ग्रन्थ के शेष अंश को प्रस्तुत करने का उद्योग किया है।

पण्डित रामचन्द्र शुक्ल को भी मैं धन्यवाद दिए बिना नहीं रह सकता। उन्होंने पूर्वाश की तैयारी में मुझे उचित परामर्श देकर तथा एक त्रेर उसे पढ़कर मुझे उपकृत किया है।

यह इस ग्रन्थ के आरम्भ, प्रणयन तथा समाप्ति की कथा है। इस उद्योग में मैं वहाँ तक कृतार्थ हुआ हूँ, यह तो हिन्दी के विद्वान् ही बतायेंगे, पर इतना कहे बिना मैं नहीं रह सकता कि मुझे अपनी कृति पर सर्वथा सन्तोष और आनन्द है। परन्तु वास्तविक आनन्द और सन्तोष तभी हो सकता है जब यह दूसरों को भी सन्तुष्ट और आनन्दित करने तथा विद्यार्थियों का उपकार करने में समर्थ हो। जगन्नियन्ता जगदीश्वर मेरी यह आशा और प्रार्थना भी पूरी करे।

काशी
माघ कृ० ७,
स० १९७६

}

श्यामसुंदर दास ।

दूसरे संस्करण की भूमिका

हिन्दी सप्ताह ने साहित्यालोचन का आदर करके मुझे जो गौरवान्वित किया है, उसके लिये मैं उसका परम कृतज्ञ हूँ। भारतवर्ष के अधिकांश विश्वविद्यालयों ने भी इसे अपनी उच्च शिक्षा के पाठ्यक्रम में किसी न किसी प्रकार स्थान देकर इसका जो सत्कार किया है, उसके लिये मैं उन्हें धन्यवाद देता हूँ। ईश्वर की कृपा से अब इसका दूसरा संस्करण हिन्दी पाठकों की सेवा में उपस्थित किया जा रहा है। पहला संस्करण प्रकाशित होने के कुछ ही दिनों बाद मैंने दूसरे संस्करण के लिये इसमें बहुत कुछ परिवर्तन और परिवर्द्धन करने का विचार किया था, परन्तु इधर प्रायः डेढ़ वर्षों से मैं निरंतर अनेक प्रकार की मानसिक चिन्ताओं तथा शारीरिक व्याधियों से पीड़ित रहा हूँ, और मुझे इतना भी अवकाश न मिला कि मैं इसे दोबारा पढ़ तक सकूँ। इसलिये विवश होकर यह संस्करण ज्यों का त्यों प्रकाशित किया जा रहा है। यदि ईश्वर की इच्छा हुई तो अगले संस्करण में इसमें आवश्यक सुधार कर दिए जायेंगे।

२५ नवम्बर }
१९२७ ई० }

श्यामसुन्दर दास ।

छठा अध्याय

दृश्य-काव्य का विकास

परिभाषा—उत्पत्ति—नाटकों का आरम्भ—वीर-पूजा—
 भारतीय नाट्य-साहित्य की सृष्टि—कठपुतली का नाच—
 सूत्रधार और स्थापक—छाया नाटक—भारतीय नाट्य-शास्त्र
 का विकास—भारतीय रंगशाला—भारतीय नाट्य-कला की
 कुछ बातें—नाट्य शास्त्र की प्राचीनता—भारतीय नाट्य-कला
 का इतिहास—भारतीय नाट्य-कला पर यूनानी प्रभाव—यूनानी
 नाट्य-कला का विकास—यूनानी सुजात नाटक—रोमन
 नाटक—यूरोप के नाटक—अंगरेजी नाटक—मिस्र के नाटक—
 चीन के नाटक—आधुनिक भारतीय नाटक—हिंदी नाटक—
 हिंदी रंगशाला . पृष्ठ १५४ से २०५

सातवाँ अध्याय

दृश्य-काव्य का विवेचन

नाटक और उपन्यास—नाटकों की विशेषता—नाटक के छ
 तत्व—वस्तु—पात्र—कथोपकथन—कथोपकथन के प्रकार—
 स्वगत कथन—आकाश भाषित—सकलनत्रय—कालसकलन—
 स्थल सकलन—उद्देश—नाटक-रचना के सिद्धांत—कथावस्तु
 के विभाग—रूपक के भेद—उपरूपक पृष्ठ २०६ से २४५

तीसरा अध्याय

साहित्य का विवेचन

साहित्य और जातीयता—जातीय साहित्य—साहित्य और काल की प्रकृति—साहित्य का विकास—जातीय साहित्य का अध्ययन—साहित्य पर विदेशी प्रभाव—शैली और साहित्य—साहित्य-संबन्धी शास्त्र पृष्ठ ४३ से ६२

चौथा अध्याय

कविता का विवेचन

कविता और पद्य—कविता के लक्षण—कविता का स्वरूप—कविता और वृत्त—कविता और विज्ञान—कवि-कल्पना में सत्यता—कविता और प्रकृति—कविता की व्यञ्जन शक्ति—कवियों के महत्त्व का आदर्श—कविता के विभाग । पृष्ठ ६३ से १०३

पाँचवाँ अध्याय

गद्य काव्य का विवेचन

नाटक और उपन्यास—उपन्यास के तत्व—वस्तु—पात्र—वस्तु और पात्र का सम्बन्ध—कथोपकथन—उपन्यास और रस—देश और काल—उद्देश—जीवन की व्याख्या—उपन्यास में सत्यता—याम्तविकता—उपन्यास में नीति—आख्यायिका या कहानी—आख्यायिका का रूप—आख्यायिका-रचना के सिद्धांत—उद्देश या लक्ष्य—निगम पृष्ठ १०४ से १५३

छठा अध्याय

दृश्य-काव्य का विकास

परिभाषा—उत्पत्ति—नाटकों का आरम्भ—चीर-पूजा—
 भारतीय नाट्य साहित्य की सृष्टि—कठपुतली का नाच—
 सूत्रधार और स्थापक—छाया नाटक—भारतीय नाट्य शास्त्र
 का विकास—भारतीय रंगशाला—भारतीय नाट्य कला की
 कुछ बातें—नाट्य शास्त्र की प्राचीनता—भारतीय नाट्य-कला
 का इतिहास—भारतीय नाट्य-कला पर यूनानी प्रभाव—यूनानी
 नाट्य-कला का विकास—यूनानी सुप्तात नाटक—रोमन
 नाटक—युरोप के नाटक—अंगरेजी नाटक—मिस्र के नाटक—
 चीन के नाटक—आधुनिक भारतीय नाटक—हिंदी नाटक—
 हिंदी रंगशाला

पृष्ठ १५४ से २०५

सातवाँ अध्याय

दृश्य-काव्य का विवेचन

नाटक और उपन्यास—नाटकों की विशेषता—नाटक के छ
 तत्व—वस्तु—पात्र—कथोपकथन—कथोपकथन के प्रकार—
 स्वगत कथन—आकाश भाषित—सकलनत्रय—काल सकलन—
 स्थल सकलन—उद्देश—नाटक-रचना के सिद्धांत—कथावस्तु
 के विभाग—रूपक के भेद—उपरूपक

पृष्ठ २०६ से २४५

आठवाँ अध्याय

रसों का विवेचन

काव्य के तत्व—श्रंत करण की वृत्तियाँ—बुद्धि—कल्पना
तत्व—मनोवेग या भाव—भावों के प्रकार—इन्द्रिय-जनित
भाव—प्रज्ञात्मक भाव—गुणात्मक भाव—रस-निरूपण—स्थायी
भाव—रसों तथा स्थायी भावों की संख्या—भावाभास तथा
रसाभास—व्यभिचारी भाव—विभाव—अनुभाव २४६ से २८१

नवाँ अध्याय

शैली का विवेचन

शैली का रूप—शब्दों का महत्व—वाक्यों की विशेषता—
भारतीय शैली के आधार—अलंकारों का स्थान—पद विन्यास—
शैली के गुण—वृत्ति—उपसंहार पृष्ठ २८२ से ३०८

दसवाँ अध्याय

साहित्य की आलोचना

आलोचना के कार्य—आलोचना का उद्देश—आलोचक
के आवश्यक गुण—तुलनात्मक आलोचना—आलोचना और
साहित्य बुद्धि—आलोचना और उपयोगिता—मत परिवर्तन—
स्थायी साहित्य के गुण—उपसंहार पृष्ठ ३०६ से ३३२

अनुक्रमणिका

साहित्यालोचन

पहला अध्याय

कला का विवेचन

प्राकृतिक सृष्टि में जो कुछ देखा जाता है, किसी न किसी रूप में वह सभी उपयोग में आता है। ऐसी एक

भी वस्तु नहीं है जिसमें उपादेयता का गुण वर्तमान न हो। यह

सृष्टि की उपयोगिता
और सुन्दरता

सम्भव है कि बहुत सी वस्तुओं के गुणों को हम अभी तक न जान सके हों, पर ज्यों ज्यों

हमारा ज्ञान बढ़ता जाता है, हम उनके गुणों

को अधिकाधिक जानते जाते हैं। प्राकृतिक पदार्थों में उपयोगिता

के अतिरिक्त एक और भी गुण पाया जाता है। वह उनका

सौन्दर्य है। फल फूलों, पशु-पक्षियों, कीट पतंगों, नदी नालों,

नक्षत्र-तारों आदि सभी में हम किसी न किसी प्रकार का सौन्दर्य

पाते हैं। इसका यह तात्पर्य नहीं है कि ससार में अनुपयोगिता

और कुरूपता का अस्तित्व ही नहीं। (उपयोगिता और अनुपयो-

गिता, सुरूपता और कुरूपता सापेक्षिक गुण हैं। एक के अस्तित्व

से ही दूसरे का अस्तित्व प्रकट होता है। एक के बिना दूसरे

गुण का भाव ही मन में उत्पन्न नहीं हो सकता। पर साधा-

रणत जहाँ तक मनुष्य की सामान्य बुद्धि जाती है, प्रकृति में चारों ओर उपयोगिता और सुन्दरता दृष्टिगोचर होती है।

इसी प्रकार मनुष्य द्वारा निर्मित पदार्थों में भी हम उपयोगिता और सुन्दरता पाते हैं। एक भोपड़ी को लीजिए। वह शीत से, आतप से, वृष्टि से, वायु से हमारी रक्षा करती है। यही उसकी उपयोगिता है। यदि उस भोपड़ी के बनाने में हम बुद्धि-बल से अपने हाथ का अधिक कौशल दिखाने में समर्थ होते हैं, तो वही भोपड़ी सुन्दरता का गुण भी धारण कर लेती है। इससे उपयोगिता के साथ ही साथ उसमें सुन्दरता भी आ जाती है।

(जिस गुण या कौशल के कारण किसी वस्तु में उपयोगिता और सुन्दरता आती है, उसकी "कला" सज्ञा है।) कला के दो विभाग हैं—एक उपयोगी कला, दूसरी ललित कला। उपयोगी कला में बढई, लुहार, सुनार, कुम्हार, राज, जुलाहे आदि के व्यवसाय सम्मिलित हैं। ललित कला के अतर्गत वास्तु-कला, मूर्ति-कला, चित्र-कला, संगीत-कला और काव्य-कला, ये पाँच कला भेद हैं।

पहली अर्थात् उपयोगी कलाओं के द्वारा मनुष्य की आवश्यकताओं की पूर्ति होती है, और दूसरी अर्थात् ललित कलाओं के द्वारा उसके अलौकिक आनन्द की सिद्धि होती है। दोनों ही उसकी उन्नति और विकास की द्योतक हैं। भेद इतना ही है कि एक का मवुध मनुष्य की शारीरिक और आर्थिक उन्नति से है और दूसरी का उसके मानसिक विकास से।

यह आवश्यक नहीं कि जो वस्तु उपयोगी हो, वह सुन्दर भी हो। परन्तु मनुष्य सौंदर्योपासक प्राणी है। वह सभी उपयोगी

वस्तुओं को यथाशक्ति सुंदर बनाने का उद्योग करता है। अतएव बहुत से पदार्थ ऐसे हैं जो उपयोगी भी हैं और सुंदर भी हैं, अर्थात् वे दोनों श्रेणियों के अंतर्गत जा सकते हैं। कुछ पदार्थ ऐसे भी हैं जो शुद्ध उपयोगी तो नहीं कहे जा सकते, पर जिनके सुंदर होने में सदेह नहीं।

खाने, पीने, पहनने, ओढ़ने, रहने, बैठने, आने, जाने आदि के सुभीते के लिये मनुष्य को अनेक वस्तुओं की आवश्यकता होती है। इसी आवश्यकता की पूर्ति के लिये उपयोगी कलाएँ अस्तित्व में आती हैं। मनुष्य ज्यों ज्यों सभ्यता की सीढ़ी पर ऊपर चढ़ता जाता है, त्यों त्यों उसकी आवश्यकताएँ बढ़ती जाती हैं। इस उन्नति के साथ ही साथ मनुष्य का सौंदर्य ज्ञान भी बढ़ता है और उसे अपनी मानसिक वृत्ति के लिये सुन्दरता का आविर्भाव करना पड़ता है। बिना ऐसा किए उसकी मनस्वृत्ति नहीं हो सकती। जिस पदार्थ के दर्शन से मन प्रसन्न नहीं होता, वह सुंदर नहीं कहा जा सकता। यही कारण है कि भिन्न भिन्न देशों के लोग अपनी अपनी सभ्यता की कसौटी के अनुसार ही सुंदरता का आदर्श स्थिर करते हैं, क्योंकि स्व का मन एक सा संस्कृत नहीं होता।

ललित कलाएँ दो मुख्य भागों में विभक्त की जा सकती हैं—एक तो वे जो नेत्रेन्द्रिय के सन्निकर्ष से मानसिक वृत्ति प्रदान करती हैं, और दूसरी वे जो श्रवणेन्द्रिय के सन्निकर्ष से उस वृत्ति का साधन बनती हैं। इस विचार से वास्तु (मंदिर-निर्माण), मूर्ति (अर्थात् तत्क्षण कला) और चित्र कलाएँ तो नेत्र द्वारा वृत्ति का

ललित कलाओं का
आधार

विधान करनेवाली हैं और संगीत तथा काव्य काव्य कानों के द्वारा भी पहली कला में किसी मूर्त आधार की आवश्यकता होती है, पर दूसरी में उसकी उतनी आवश्यकता नहीं होती। (इस मूर्त आधार की मात्रा के अनुसार ही ललित कलाओं की श्रेणियाँ, उत्तम और मध्यम, स्थिर की गई हैं) (जिस कला में मूर्त आधार जितना ही कम रहेगा, वह उतनी ही उच्च कोटि की समझी जायगी।) इसी भाव के अनुसार हम काव्य-कला को सब से ऊँचा स्थान देते हैं, क्योंकि उसमें मूर्त आधार का एक प्रकार से पूर्ण अभाव रहता है, और इसी के अनुसार हम वास्तु-कला को सब से नीचा स्थान देते हैं, क्योंकि मूर्त आधार की विशेषता के बिना उसका अस्तित्व ही संभव नहीं। सच पूछिए तो इस आधार को सुचारु रूप से सजाने में ही वास्तु कला को कला की पदवी प्राप्त होती है। इसके अनंतर दूसरा स्थान मूर्ति कला का है। उसका भी आधार मूर्त ही होता है, परन्तु मूर्तिकार किसी प्रस्तर-खण्ड को ऐसा रूप दे देता है जो उस आधार से सर्वथा भिन्न होता है। (वह उस प्रस्तर-खण्ड या धातु-खण्ड में सजीवता की अनुरूपता उत्पन्न कर देता है। मूर्ति कला के अनंतर तीसरा स्थान चित्र-कला का है। उसका भी आधार मूर्त ही होता है। प्रत्येक मूर्त अर्थात् साकार पदार्थ

* काव्य के दो भेद हैं—श्रव्य और दृश्य। रूपकामिनय अर्थात् दृश्य काव्य श्रोत्रियों का ही विषय है। काण और नेत्र दोनों से उसकी उपलब्धि होती अनर्थ है, पर उनमें दृश्यता प्रधान है। शत्रु तला को सामने देखो और उसके मुँह से उनका वक्तव्य सुनने, दोनों के योग से हृदय में जिस आनन्द का अनुभव होता है, वह केवल पुस्तक में लिखा हुआ उसका वक्तव्य सुनकर नहीं होता।

में लंबाई, चौड़ाई और मुटाई होती है। वास्तुकार अर्थात् भवन-निर्माण-कर्त्ता और मूर्तिकार को अपना कौशल दिग्गाने के लिये मूर्त आधार के पूर्वोक्त तीनों गुणों का आश्रय लेना पड़ता है, परन्तु चित्रकार को अपने चित्रपट के लिये लंबाई और चौड़ाई का ही आधार लेना पड़ता है, मुटाई तो चित्र में नाम मात्र को होती है। (तापर्य्य यह कि ज्यों ज्यों हम ललित कलाओं में उत्तरोत्तर उत्तमता की ओर बढ़ते हैं, त्यों त्यों मूर्त आधार का परित्याग होता जाता है।) चित्रकार अपने चित्रपट पर किसी मूर्त पदार्थ का प्रतिचित्र अंकित कर देना है, जो असली वस्तु के रूप रंग आदि के समान ही देख पड़ता है।

अत्र संगीत के विषय में विचार कीजिए। संगीत में नाद का परिमाण अर्थात् स्वरों का आरोह या अवरोह (उत्तार-चढ़ाव) ही उसका मूर्त आधार होता है। उसे सुचारु रूप में व्यवस्थित करने से भिन्न भिन्न रसों और भावों का आभिर्भाव होता है। अतिम अर्थात् सर्वोच्च स्थान काव्य कला का है। उसमें मूर्त आधार की आवश्यकता ही नहीं होती। उसका प्रादुर्भाव शब्द-समूहों या वाक्यों से होता है, जो मनुष्य के मानसिक भावों को द्योतक होते हैं। काव्य में जब केवल अर्थ की रमणीयता रहती है, तब तो मूर्त आधार का अस्तित्व नहीं रहता, पर शब्द की रमणीयता आने में संगीत के मन्त्र ही नाद-सौंदर्य रूप मूर्त आधार की उत्पत्ति हो जाती है। भारतीय काव्य-कला में पाश्चात्य काव्य-कला की अपेक्षा नाद रूप मूर्त आधार की योजना अधिक रहती है। पर यह अर्थ की रमणीयता के समान काव्य का अनिवार्य अंग नहीं है। अर्थ की

रमणीयता काव्य कला का प्रधान गुण है और नाद की रमणीयता उसका गौण गुण है।)

उपर जो कुछ कहा गया है, उससे ललित कलाओं के सबध में नीचे लिखी बातें ज्ञात होती हैं—(१) सब कलाओं में किसी न किसी प्रकार के आधार की आवश्यकता होती है। ये आधार ईंट-पत्थर के टुकड़ों से लेकर शब्द संकेतों तक हो सकते हैं। इस लक्षण में अपवाद इतना ही है कि अर्थ-रमणीय काव्य कला में इस आधार का अस्तित्व नहीं रहता। (२) जिन उपकरणों द्वारा इन कलाओं का मन से सन्निकर्ष होता है, वे चक्षुरिन्द्रिय और कर्णेन्द्रिय हैं। (३) ये आधार और उपकरण केवल एक प्रकार के मध्यस्थ का काम देते हैं, जिनके द्वारा कला के उत्पादक का मन देखने या सुननेवाले के मन से सबध स्थापित करता है और अपने भावों को उस तक पहुँचाकर उसे प्रभावित करता है, अर्थात् सुनने या देखनेवाले का मन अपने मन के सदृश कर देता है। अतएव यह सिद्धांत निकला कि ललित कला वह वस्तु या वह कारीगरी है जिसका अनुभव इन्द्रियों की मध्यस्थता द्वारा मन को होता है और जो उन बाह्यार्थों से भिन्न है जिनका प्रत्यक्ष ज्ञान इन्द्रियों प्राप्त करती हैं। इसलिये हम कह सकते हैं कि ललित कलाएँ मानसिक दृष्टि में सौंदर्य का प्रत्यक्षीकरण हैं।

इस लक्षण को समझने के लिये यह आवश्यक है कि हम प्रत्येक ललित कला के सबध में नीचे लिखी तीन बातों पर विचार करें—(१) उसका मूर्त आधार, (२) वह साधन

जिसके द्वारा यह आधार गोचर होता है, और (३) मानसिक दृष्टि में नित्य पदार्थ का जो प्रत्यक्षीकरण होता है, वह कैसा और कितना है ।

वास्तु-कला में मूर्त आधार निरूप्य होता है अर्थात् ईंट, पत्थर, लोहा, लकड़ी आदि जिनमें इमारतें बनाई जाती हैं ।

ये सब पदार्थ मूर्त हैं, अतएव इनका प्रभाव आँसों पर वैसा ही पड़ता है, जैसा किसी

वास्तु-कला

और मूर्त पदार्थ का पड सकता है । प्रकाश, छाया रंग, प्राकृतिक स्थिति आदि साधन कला के सभी उत्पादको को उपलब्ध रहते हैं । वे उनका उपयोग सुगमता से करके आँसों के द्वारा दर्शक के मन पर अपनी कृति की छाप डाल सकते हैं । इसके दो कारण हैं—एक तो उन्हें जीवित पदार्थों की गति आदि प्रदर्शित करने को आवश्यकता नहीं होती, दूसरे उनकी कृति में रूप, रंग, आकार आदि के वे ही गुण वर्तमान रहते हैं जो अन्य निर्जीव पदार्थों में रहते हैं । यह सच होने पर भी जो कुछ वे प्रदर्शित करते हैं, उसमें स्वाभाविक अनुरूपता होने पर भी मानसिक भावों की प्रतिच्छाया प्रस्तुत रहती है । किसी इमारत को देखकर सज्जान जन सुगमता से कह सकते हैं कि यह मंदिर, मसजिद या गिरजा है अथवा यह महल या मकनरा है । विशेषज्ञ यह भी बता सकते हैं कि इसमें हिंदू, मुसलमान अथवा यूनानी वास्तु कला की प्रधानता है । धर्म-स्थानों में भिन्न भिन्न जातियों के धार्मिक विचारों के अनुसार उनके धार्मिक विश्वासों के निदर्शक कलश, गुब्बज, मिहराने, जालियों, मरोसे आदि बनाकर वास्तुकार अपने मानसिक भावों को स्पष्ट कर

दिया जाता है। यही उसके मानसिक भावों का प्रत्यक्षीकरण है। परंतु इन कला में मूर्त पदार्थों का इतना बाहुल्य रहता है कि दर्शक उन्हींको प्रत्यक्ष देखकर प्रभावित और आनंदित होता है, चाहे वे पदार्थ वास्तुकार के मानसिक भावों के यथार्थ निदर्शक हों चाहे न हों, अथवा दर्शक उनके ममभूते में समर्थ हो या न हो।

मूर्ति कला में मूर्त आधार पत्थर, धातु, मिट्टी या लकड़ी आदि के टुकड़े होते हैं, जिन्हें मूर्तिकार काट छाँटकर या ढालकर अपने अभीष्ट आकार में परिणत करना है।

मूर्ति-कला

मूर्तिकार की छेनी में असली सर्जाव या निर्जीव पदार्थ के सत्र गुण अतिरहित रहते हैं। वह सब कुछ, अर्थात् रंग, रूप, आधार आदि, प्रदर्शित कर सकता है, केवल गति देना तब तक उसकी सामर्थ्य के बाहर रहता है, जब तक वह किसी कला या पुरजे का आवश्यक उपयोग न करे। परंतु ऐसा करना उसकी कला की सीमा के बाहर है। इसलिये वास्तुकार में मूर्तिकार की स्थिति अधिक महत्त्व की है। उसमें मानसिक भावों का प्रदर्शन वास्तुकार की कृति की अपेक्षा अधिकता से हो सकता है। मूर्तिकार अपने प्रस्तर सड या धातु सड में जीवधारियों की प्रतिच्छाया बड़ी सुगमता से सघटित कर सकता है। यही कारण है कि मूर्ति-कला का मुख्य उद्देश्य शारीरिक या प्राकृतिक सुंदरता प्रदर्शित करना है।

चित्र कला का आधार कपड़े, कागज, लकड़ी आदि का चित्रपट है, जिस पर चित्रकार अपने बुरुश या कलम की सहायता से भिन्न भिन्न पदार्थों या जीवधारियों के प्राकृतिक रूप,

रंग और आकार आदि का अनुभव कराता है। परंतु मूर्तिकार की अपेक्षा उसके लिये मूर्त आधार का आश्रय कम विद्यमान रहता है। इसी से उसे अपनी कला की सूत्री दिग्गाने के लिये अधिक कौशल से काम करना पड़ता है। वह अपने चुम्बक या कलम से, समतल या सपाट सतह पर स्थूलता लघुता, दृग् और नैकट्य आदि दिखाता है। वास्तविक पदार्थ को दर्शक जिम परिस्थिति में देखता है, उसी के अनुसार अकन द्वारा वह अपन चित्रपट पर एक ऐसा चित्र प्रस्तुत करता है, जिसे देखकर दर्शक को चित्रगत वस्तु अनल मी जान पडन लगती है। इस प्रकार वास्तुकार और मूर्तिकार की अपेक्षा चित्रकार को अपनी कला के ही द्वारा मानसिक सृष्टि उपन्न करने का अधिक अवसर मिलता है। उसकी वृत्ति में मूर्त्तता कम और मानसिकता अधिक रहती है। कई ऐतिहासिक घटना या प्राकृतिक दृश्य अंकित करने में चित्रकार को केवल उस घटना या दृश्य के बाहरी अंगों को ही जानना और अंकित करना आवश्यक नहीं होता, अपितु उसे अपने विचार के अनुसार उस घटना या दृश्य को सजीवता देने और मनुष्य या प्रकृति की भावभंगी का प्रतिरूप आँसों के सामने खड़ा करने के लिये, अपना बुरा चलाता और परोक्ष रूप में अपने मानसिक भावों का सजीव चित्र मा प्रस्तुत करना पडता है। अतएव यह स्पष्ट है कि इस कला में मूर्त्तता का अंश थोड़ा और मानसिकता का बहुत अधिक होता है।

यहाँ तक तो उन कलाओं के मंत्र ने विचार किया गया, जो आँसों द्वारा मानसिक वृत्ति प्रदान करती हैं। जब अग्रशिष्ट

दो ललित कलाओं, अर्थात् सगीत और काव्य पर विचार किया जायगा, जो कर्ण द्वारा मानसिक तृप्ति प्रदान करती हैं। इन दोनों में मूर्त आधार की न्यूनता और मानसिक भावना की अधिकता रहती है।

सगीत का आधार नाद है, जिसे या तो मनुष्य अपने कंठ से या कई प्रकार के यंत्रों द्वारा उत्पन्न करता है। इस नाद का नियमन कुछ निश्चित सिद्धांतों के अनुसार किया गया मगीत कला है। इन सिद्धांतों के स्थिरीकरण में मानव समाज को अनंत समय लगा है। सगीत के सप्त स्वर इन सिद्धांतों के आधार हैं। वे ही सगीत-कला के प्राण रूप या मूल कारण हैं। इससे स्पष्ट है कि सगीत-कला का आधार या सवाहक नाद है। इसी नाद से हम अपने मानसिक भाव प्रकट करते हैं। सगीत की विशेषता इस बात में है कि उसका प्रभाव बहुत विस्तृत है और वह प्रभाव अनादि काल से मनुष्य मात्र की आत्मा पर पड़ता चला आ रहा है। जगली से जगली मनुष्य से लेकर सभ्यातिसभ्य मनुष्य तक उसके प्रभाव के वशीभूत हो सकते हैं। मनुष्यों को जाने दीजिए, पशु-पक्षी तक उसका अनुशासन मानते हैं। मगीत हमें रुला सकता है, हमें हँसा सकता है, हमारे हृदय में आनंद की हिलोरें उत्पन्न कर सकता है, हमें शोक-सागर में डुबा सकता है, हमें क्रोध या उद्वेग के वशीभूत करके उन्मत्त बना सकता है और शांत रस का प्रवाह बहाकर हमारे हृदय में शांति की धारा बहा सकता है। परंतु जैसे अन्य कलाओं के प्रभाव की सीमा है, वैसे ही सगीत की भी सीमा है। सगीत द्वारा भिन्न भिन्न भावों या दृश्यों का अनुभव कानों की मध्यस्थता

मे मन को कराया जा सकता है, उसके द्वारा तलवारों की झनकार पत्तियों की खडखडाहट, पत्तियों का कलरव, हमारे कर्ण-कुहरो में पहुँचाया जा सकता है। परंतु यदि कोई चाहे कि वायु का प्रचंड वेग, बिजली की चमक, मेघों की गड़गडाहट तथा समुद्र की लहरों के आघात भी हम स्पष्ट देख या सुनकर उन्हें पहचान लें, तो यह बात संगीत-कला की सीमा के बाहर है। संगीत का उद्देश्य हमारी आत्मा को प्रभावित करना है, और इसमें यह कला इतनी सफल हुई है, जितनी काव्य-कला को छोड़ कर और कोई कला नहीं हो पाई। संगीत हमारे मन को अपने इच्छानुसार चंचल कर सकता है और उसमें विशेष भावों का उत्पादन कर सकता है। इस विचार से यह कला वास्तु, मूर्ति और चित्र-कला से बढ़कर है। यहाँ एक बात और जान लेना अत्यंत आवश्यक है। वह यह कि संगीत कला और काव्य-कला में परस्पर बड़ा घनिष्ठ संबंध है। (उनमें अन्योन्याश्रय भाव है, एकाकी होने से दोनों का प्रभाव बहुत कुछ कम हो जाता है)

ललित कलाओं में मन से ऊँचा स्थान काव्य-कला का है। इसका आधार कोई मूर्त पदार्थ नहीं होता। यह शाब्दिक समेता के आधार पर अपना अस्तित्व प्रदर्शित करती है। काव्य-कला मन को इसका ज्ञान चक्षुरिंद्रिय या कर्णेन्द्रिय द्वारा होता है। भस्तिष्क तक अपना प्रभाव पहुँचाने में इस कला के लिये किसी दूसरे साधन के अवलंबन की आवश्यकता नहीं होती। कानों या आँसुओं को शब्दों का ज्ञान सहज ही हो जाता है। पर यह ध्यान रखना चाहिए कि जीवन की घटनाओं और प्रकृति के बाहरी दृश्यों के जो काल्पनिक रूप इंद्रियों द्वारा भस्तिष्क या मन

पर अकित होते हैं, वे केवल भावमय होते हैं, और उन भावों के च्योतक कुछ सांकेतिक शब्द हैं। अतएव भाव या मानसिक चित्र ही वह सामग्री है, जिसके द्वारा काव्य कला-विशारद दूसरे के मन से अपना सवध स्थापित करता है। (इस सवध स्थापना की वाहक या सहायक भाषा है जिसका कवि उपयोग करता है।)

अपने को छोड़कर अथवा अपने से भिन्न ससार में जितने वास्तविक पदार्थ आदि हैं उनका विचार हम दो प्रकार से करते हैं। अर्थात् हम अपनी जाग्रत अवस्था में समस्त

ललित कलाओं
का ज्ञान

सासारिक पदार्थों का अनुभव दो प्रकार से प्राप्त करते हैं—एक तो ज्ञानेंद्रियों द्वारा उनकी प्रत्यक्ष अनुभूति से, और दूसरे उन भावचित्रों द्वारा जो हमारे मस्तिष्क या मन तक सदा पहुँचते रहते हैं ॥ मैं अपने बगीचे के बरामदे में बैठा हूँ। ऐसे समय में जहाँ तक मेरी दृष्टि जाती है, उस स्थान का, पेड़ों का, फूलों का, फलों का, अर्थात् मेरे दृष्टि-पथ में जो कुछ आता है उन सब का, मुझे साक्षात् अनुभव या ज्ञान होता है। कल्पना कीजिए कि इसी बीच में मेरा ध्यान किसी और सुन्दर बगीचे की ओर चला गया, जिसे मैंने कुछ दिन पहले कहीं देखा था अथवा जिसकी कल्पना मैंने अपने मन में ही कर ली। उस दशा में इन बगीचों में मेरे पूर्व अनुभवों या उनसे जनित भावों का समिश्रण रहेगा। अतएव पहले प्रकार के ज्ञान को हम बाह्य ज्ञान कहेंगे, क्योंकि उसका प्रत्यक्ष सवध उन सब पदार्थों या जीवों से है, जो मेरे अतिरिक्त वर्तमान हैं और जिनका प्रत्यक्ष अनुभव मुझे अपनी ज्ञानेंद्रियों द्वारा होता है। दूसरे प्रकार के ज्ञान को हम आंतरिक ज्ञान कहेंगे, क्योंकि

उसका सबध मेरे पूर्व सचित अनुभवो या मेरी कल्पना शक्ति से है। ज्ञान का पहला विस्तार मेरी गोचर शक्ति की सीमा से परिमित है, पर दूसरा विस्तार उससे अत्यंत अधिक है। उसकी सीमा निर्धारित करना कठिन है। यह मेरे पूर्व अनुभव ही पर अवलंबित नहीं, इसमें दूसरे लोगों का अनुभव भी सम्मिलित है, इसमें मेरी ही कल्पना शक्ति सहायक नहीं होती, दूसरों की कल्पना शक्ति भी सहायक होती है। जिन पूर्ववर्ती लोगो ने अपने अपने अनुभवो को अंकित करके उन्हें रचित या नियंत्रित कर दिया है, चाहे वे इमारत के रूप में हों चाहे मूर्त्ति के, चाहे चित्र के और चाहे पुस्तकों के, सब से सहायता प्राप्त करके मैं अपने ज्ञान की वृद्धि कर सकता हूँ। पुस्तको द्वारा दूसरों का जो सचित ज्ञान मुझे प्राप्त होता है और जो अधिक काल तक मानव हृदय पर अपना प्रभाव जमाए रहता है, उन्ही की गणना हम काव्य या साहित्य में करते हैं। साहित्य से हमारा अभिप्राय उस ज्ञान-समुदाय से है, जिसे साहित्य-शास्त्रियों ने साहित्य की सीमा के भीतर माना है।)

हम पहले ही इस बात पर विचार कर चुके हैं कि किस ललित कला में कितना मूर्त्त आधार है और कौन किस मात्रा में मानसिक आधार पर स्थित है। उपर जो कुछ कहा गया है, उससे स्पष्ट है कि काव्य कला को छोड़कर शेष चारों ललित कलाएँ वाह्य ज्ञान का आश्रय लेकर मानसिक भावनाएँ उत्पन्न करती हैं, केवल काव्य-कला पूर्णतया आंतरिक ज्ञान पर अवलंबित रहती है। अतएव काव्य का सबध या आधार केवल मन है। एक उदाहरण देकर

काव्य-कला
की विशेषता

इस भाव को स्पष्ट कर देना अच्छा होगा। मेरे सामने एक ऐतिहासिक घटना का चित्र उपस्थित है, जिसे एक प्रसिद्ध चित्रकार ने अंकित किया है। मान लीजिए कि यह चित्र किसी बड़े युद्ध की किसी मुख्य घटना का है। यदि मैं उस घटना के समय स्वयं वहाँ उपस्थित होता, तो नो कुछ मेरी आँखें देख सकतीं, वही सब उस चित्र में मुझे देखने को मिलता है। मैं उस चित्र में सिपाहियों की श्रेणीबद्ध पक्तियाँ, रिसालों का जमघट, सैनिकों की तलवारों की चमचमाहट, उनके अफसरोँ की भडकीली वर्दियाँ, तोपों की अग्निवर्षा, सिपाहियों का आहत होकर गिरना—यह सब मैं उस चित्र में देखता हूँ, और मुझे ऐसा अनुभव होता है कि मैं उस घटना के समय उपस्थित होकर जो कुछ देख सकता था, वह सब उस चित्रपट पर मेरी आँखों के सामने उपस्थित है। पर यदि मैं उसी घटना का वर्णन इतिहास की किसी प्रसिद्ध पुस्तक में पढ़ता हूँ, तो स्पष्ट ज्ञात होता है कि इतिहास लेखक की दृष्टि किसी एक स्थान या समय की सीमा से घिरी हुई नहीं है। वह सब बातों का पूरा विवरण मेरे सम्मुख उपस्थित करता है। वह मुझे बतलाता है कि कहाँ पर लड़ाई हुई, लड़नेवाले दोनों दल किस देश और किस जाति के थे, उनकी सख्या कितनी थी, उनमें लड़ाई क्यों और कैसे हुई, उनके सेनानायकों ने अपने पक्ष की विजय-कामना से कैसी रण-नीति का अवलम्बन किया, कहाँ तक वह नीति सफल हुई, युद्ध का तात्कालिक प्रभाव क्या पडा, उसका परिणाम क्या हुआ और अंत में उस युद्ध ने लड़नेवाली दोनों जातियों, तथा अन्य देशों और उनके भावी जीवन पर क्या प्रभाव डाला। परंतु

वह इतिहास-लेखक उस लडाई का वैसा हृदय-प्राही और मनो-मुग्धकारी स्पष्ट चित्र मेरे मम्मुख उपस्थित करने में उतना सफल नहीं हुआ, जितना कि चित्रकार हुआ है। पर यह भाव, यह चित्रण तभी तक मुझे पूरा पूरा प्रभावित करता है, जब तक मैं उस चित्र के सामने खड़ा या बैठा हुआ उसे देखता रहता हूँ। वह मेरी आँगों से ओझल हुआ कि उसकी स्पष्टता का प्रभाव मेरे मन से हटने लगा। इतिहासकार की कृति का अनुभव करने में मुझे समय तो अधिक लगाना पड़ा, परन्तु मैं जब चाहूँ, तब अपनी कल्पना या स्मरण शक्ति से उसे अपने अंतःकरण के सम्मुख उपस्थित कर सकता हूँ। अतएव साहित्य या काव्य का प्रभाव चित्र की अपेक्षा अधिक स्थायी और पूर्ण होता है। इसका कारण यही है कि चित्र में मूर्त आधार वर्तमान है और वह वास्तविक ज्ञान पर अवलंबित है, परन्तु साहित्य में मूर्त आधार का अभाव है और वह अतर्ज्ञान पर अवलंबित है। सक्षेप में, हम चित्र को देखकर यह कहते हैं कि “मैंने लडाई देखी”, पर उसका वर्णन पढ़कर हम कहते हैं कि “मैंने उस लडाई का वर्णन पढ़ लिया” या “उस लडाई का ज्ञान प्राप्त कर लिया।”)

इन विचारों के अनुसार काव्य या साहित्य को हम महा-जनों की भावनाओं, विचारों और कल्पनाओं का एक लिखित भांडार कह सकते हैं, जो अनंत काल से भरता आता है और निरंतर भरता जायगा। मानव सृष्टि के आरम्भ से मनुष्य जो कुछ देखता, अनुभव करता और सोचता विचारता आया है, उन सब का बहुत कुछ अंश इसमें भरा पड़ा है। अतएव यह स्पष्ट है कि मानव जीवन के लिये यह भांडार कितना प्रयोजनीय है।

मनुष्य के काव्य रूपी मानसिक जीवन में पुस्तकें बड़े महत्व की वस्तु हैं। बिना उनके काव्य का अस्तित्व ही लुप्त हो गया होता। यदि पुस्तकें न होती, तो आज हम महर्षि वाल्मीकि, कविकुल-चूडामणि कालिदास, भवभूति, भारवि, भगवान् बुद्धदेव, मर्यादा-पुन्योत्तम महाराज रामचन्द्र आदि से कैसे बात चीत करते, उनके कीर्ति-कलाप का ज्ञान कैसे प्राप्त करते, और उनके अनुभव तथा अनुकरण से लाभ उठाकर अपने जीवन को उन्नत और महत्वपूर्ण बनाने में कैसे समर्थ होते ?

संसार का जो कुछ ज्ञान हम अपने पूर्व अनुभव और काव्य-साहित्य के द्वारा प्राप्त करते हैं, वह हमें इस योग्य बनाता है कि हम इस मूर्त संसार का वाह्य ज्ञान भली भाँति प्राप्त करें और विविध कलाओं के परिशीलन या प्रकृति के दर्शन में वास्तविक आनन्द प्राप्त करें तथा उसका मर्म समझें। संसार की प्रतीति ही हमें उसके मूर्त वाह्य स्वरूप को पूरा पूरा समझने में समर्थ करती है।

(काव्य को हम मानव जाति के अनुभूत कार्यों अथवा उसकी अतृप्तियों की समष्टि भी कह सकते हैं।) जैसे एक व्यक्ति का अंतःकरण उसके अनुभव, उसकी भावना, उसके विचार और उसकी कल्पना को, अर्थात् उसके सब प्रकार के ज्ञान को रक्षित रखता है और उसी रक्षित भांडार की सहायता से वह नष्ट अनुभव और नई भावनाओं का तथ्य समझता है, उसी प्रकार काव्य जाति विशेष का मस्तिष्क या अन्तःकरण है, जो उसके पूर्व अनुभव, भावना, विचार, कल्पना और ज्ञान को रक्षित रखता है

और उसी की सहायता से उसकी वर्तमान स्थिति का अनुभव प्राप्त किया जाता है। जैसे ज्ञानेंद्रियों के सब सँदेसे बिना मस्तिष्क की सहायता और सहयोगिता के अस्पष्ट और निरर्थक होते, वैसे ही साहित्य के बिना, पूर्व सचित ज्ञान भांडार के बिना, मानव जीवन पाशव जीवन के समान होता। उसमें वह विशेषता ही न रह जाती, जिसके कारण मनुष्य 'मनुष्य' कहलाने का अधिकारी है।

दूसरा अध्याय

काव्य का विवेचन

पहले अध्याय में हमने ललित कलाओं का सक्षेप में वर्णन करके यह समझाने का उद्योग किया है कि कलाओं के सबंध में काव्य का कितना महत्व है और वह किस आधार पर स्थित है। इस अध्याय में हम काव्य-कला पर विशेष रूप से विचार करेंगे। इस कार्य को आरम्भ करने के पहले हमें यह जान लेना आवश्यक है कि काव्य है क्या वस्तु, काव्य कहते किसे हैं।

हिन्दी में “काव्य” और “साहित्य” ये दोनों शब्द कभी तो एक ही अर्थ में और कभी भिन्न भिन्न अर्थों में प्रयुक्त होते हैं।

काव्य का साधारण अर्थ वह पुस्तक लिया जाया जायगी जो काव्य का परिभाषा जाता है जिसमें कविता हो या जो पद्य में हो। साहित्य से अर्थ उन सब पुस्तकों से लिया जाता है जो किसी भाषा में विद्यमान हो। परन्तु पश्चिमी शिक्षा के प्रभाव से “साहित्य” शब्द अथ ग्रन्थ-समुदाय के अर्थ में ही अधिकाधिक प्रयुक्त होता जा रहा है। वह अथ अंग्रेजी शब्द लिटरेचर का प्रायः समानार्थक हो रहा है। संस्कृत में यह शब्द काव्य-ग्रन्थों के समुदाय का ही बोधक है, और काव्य के अंतर्गत कविता, नाटक, चपू, गद्यात्मक आख्यायिकाएँ आदि वे सभी पुस्तकें आ जाती हैं जिनमें काव्य या कवित्व के लक्षण पाए जाते हैं। (जिसमें अभिधा, व्यजना, रीति,

रस, भाव, अलंकार और गुण दोष आदि का विवेचन रहता है, उसे साहित्य शास्त्र कहते हैं) इस पुस्तक का नामकरण इमी बात को ध्यान में रखकर किया गया है।

अच्छा तो अब विचार इस बात का करना है कि साहित्य शास्त्र में काव्य कहते किसे हैं। कोई आचार्य तो रमणीय अर्थ के प्रतिपादक वाक्य को काव्य कहते हैं और कोई रमात्मक वाक्य को। पर मोटे तौर पर हम यह कह सकते हैं कि जिस वाक्य, पद्य या उक्ति को सुन कर चित्त चमत्कृत हो उठे—जिसमें कुछ अनोखापन हो—वही काव्य है।

रमणीय अर्थ का प्रतिपादक शब्द काव्य है, यह परिभाषा रसगगाधर नामक ग्रन्थ की है। कुछ लोग अर्थ की रमणीयता के अतर्गत शब्द की रमणीयता (शब्दालंकार) को भी समझ कर लक्षण को स्वीकार करते हैं। पर साहित्यदर्पण ग्रन्थ के कर्त्ता ने रसात्मक वाक्य को ही काव्य कहा है, क्योंकि रसो अर्थात् प्रबल मनोवेगों का व्यञ्जक वाक्य ही काव्य की आत्मा है। पिछले लक्षण को कुछ विस्तार देकर हम कह सकते हैं कि काव्य वह वाक्य या वाक्य समुदाय है, जिससे चित्त किसी रस या प्रबल मनोवेग से चमत्कृत हो जाता है, अथवा काव्य वह कला है जिसमें चुने हुए शब्दों के द्वारा कल्पना या मनोवेगों पर प्रभाव डाला जाता है। हमारे देश के पुराने विद्वानों की यह रीति ग्री है कि वे अपने विचारों को सक्षिप्त से सक्षिप्त रूप में अर्थात् सूत्र, कारिका आदि के रूप में प्रकट करते आए हैं। यद्यपि इन सूत्रों या कारिकाओं को याद रखने में सुगमता होती है, तथापि इनको दृष्ट्यगम करने में विशेष विस्तृत व्याख्या की आवश्यकता

भी होती है। प्राचीन पश्चिमीय विद्वान् भी ऐसे विषयों का निरूपण मूत्र रूप में करते थे, परन्तु धीरे धीरे वहाँ इस प्रणाली का अनुसरण कम होता गया। आज कल तो वहाँ विषय का प्रतिपादन विस्तारपूर्वक किया जाता है। पश्चिमी विद्वानों के अनुसार काव्य के अतर्गत वे ही पुस्तकें आती हैं, जो विषय तथा उसके प्रतिपादन की रीति की विशेषता के कारण मानव हृदय को स्पर्श करनेवाली हों और जिनमें रूप-सौष्टव का मूल तत्त्व तथा उसके कारण आनन्द का जो उद्रेक होता है, उसकी सामग्री विशेष प्रकार से वर्तमान हो। अच्छा तो इस परिभाषा के अनुसार हम किस प्रकार के ग्रंथों को काव्य के अतर्गत मान सकते हैं? रसादि प्रतिपादक शास्त्र के अनुसार साहित्य शब्द का जो चिरप्रतिष्ठित अर्थ है, उसे छोड़कर यदि हम आज कल के अनुसार उससे उन सब ग्रन्थों का अर्थ लें, जो भाषा में विद्यमान होते हैं, तो हमें काव्य और साहित्य में अगागी सवध मानना पड़ेगा। सब विषयों के ग्रंथों की गिनती साहित्य के अतर्गत हो सकती है, परन्तु समस्त साहित्य काव्य की पदवी पाने का अधिकारी नहीं हो सकता। अब देखना यह है कि वे कौन से गुण हैं जिनके कारण साहित्य का एक ग्रन्थ "काव्य" कहलाने का अधिकारी होता है और दूसरा उस अधिकार से वंचित रह जाता है। क्या ज्योतिष, गणित, व्याकरण, इतिहास, भूगोल, अर्थशास्त्र, राजनीति आदि के ग्रन्थ काव्य में परिगणित हो सकेंगे? यह आवश्यक नहीं है कि जो ग्रन्थ हो, वह काव्य हो। साधा-

की श्रेणी में परिगणित नहीं हो सकते, क्योंकि उनका एक मात्र उद्देश्य ज्ञान का संचार करना है। हाँ, एक बात अग्रश्य है। कुछ कवि या ग्रन्थकार ऐसे भी हो गए हैं जिन्होंने वैद्यक और ज्योतिष के भी ग्रन्थों में काव्य कला का पुट दे दिया है। यह बात उन्होंने जान भूझकर की है। उन्होंने कवित्वपूर्ण मरस रचना डमलिये की है कि लोग उनके ग्रन्थों को धार से पढ़ें—उनसे पढ़नेवालों को अपने विषय की ज्ञान प्राप्ति भी हो और साथ ही उनका मनोरंजन भी हो। लोलिनराज कृत वैद्यजीवन और वैद्यावतस पुस्तकें ऐसी ही हैं। ये दोनों ही संस्कृतभाषा में हैं। ज्योतिषशास्त्र की भी दो एक पुस्तकें इसी ढंग की हैं। शास्त्र-विशेष विषयक पुस्तकें उन्हीं लोगों को अपनी ओर आकृष्ट कर सकती हैं जो उन शास्त्रों के तत्वों को जानना चाहते हों। सत्र के लिये उनमें आकर्षिणी शक्ति नहीं। परन्तु काव्य-ग्रन्थ सत्र पर एक सा प्रभाव डालते हैं। मनुष्य के मनुष्यत्व गुण-संपन्न होने भर से ही काव्य उसके लिये विशेष आनन्द का देनेवाला होता है। काव्य के लिये यह आवश्यक नहीं है कि वह किसी विशेष प्रकार के ज्ञान की अवगति करावे। उसके लिये सब से आवश्यक और विशेष बात यही है कि वह अपने विषय तथा अपनी वर्णन शैली से पढ़ने-वालों के हृदय में उस आनन्द का प्रवाह चहा दे जो रसानुभव या रसपरिपाक से उत्पन्न होता है। अथवा दूसरे शब्दों में इसे इस तरह कह सकते हैं कि काव्य वह है जो हृदय में अलौकिक आनन्द या चमत्कार की मृष्टि करे।

काव्य वास्तव में मानव-जीवन का एक चित्र है। उसका और मानव जीवन का बड़ा घनिष्ठ सम्बन्ध है। किसी ग्रन्थ को

काव्य का पद इसी लिये प्राप्त होता है कि उसके पढ़ने से जीवन के माथ हमारा एक वनिष्ठ और नवीन सम्बन्ध उत्पन्न हो जाता है, और यही कारण है कि काव्य मनुष्य के हृदय पर इतना अधिक प्रभाव डालता है। सच पूछिए तो काव्य से वे ही बातें जानी जाती हैं जिनका अनुभव मनुष्यों ने स्वयं अपने जीवन में किया है, जिन पर उन्होंने स्वयं विचार किया है और जिनके सवध में स्वयं उनके हृदय पटल पर भावनाएँ अंकित हुई हैं। सक्षेप में हम यह कह सकते हैं कि काव्य में प्रवान्त भाषा के द्वारा मानव जीवन की अभिव्यक्ति होती है। जीवन की इसी अभिव्यंजना को साहित्य के सिद्धान्तों के अनुसार विविध प्रकार के मनोहारी रूप देने से उसमें मानव जीवन पर मोहिनी डालने और उसे प्रभावित करने की शक्ति उत्पन्न हो जाती है। पर यह बात न भूलनी चाहिए कि साहित्य के सिद्धान्तों के अनुसार विविध प्रकार के सुन्दर और मनोहारी रूप देना ऊपरी शृंगार के गमान है। काव्य का प्रवान्त गुण तो उसमें मानव जीवन का अभिव्यंजन, उसका प्रदर्शन और उसके स्वरूप का प्रत्यक्षीकरण है। काव्य की आत्मा यही है, साहित्यिक ठाठ घाट उसका शृंगार है और भाषा उसका शरीर है। जैसे सुन्दर से सुन्दर निष्प्राण शरीर आर्कषण के स्थान पर शृणा का निषेध हो जाता है, उसी प्रकार विना जीवनाभिव्यंजन रूपां प्राणों के काव्य की बाहरी सजावट मन को कभी सुगंध नहीं कर सकती। यदि किसी घटना का वर्णन साहित्य शास्त्र में उद्दिष्ट सभी बाहरी गुणों से अलङ्कृत हो, पर उसमें वे बातें न हों जो मनुष्य का मर्म स्पर्श करनेवाली हैं, जो उसके

काव्य और
मानव जीवन

हृदय में चुभकर तथा उसमें मनोवेगों को उद्वेहित करके विविध रसों का संचार करनेवाली हैं, तो वह काव्य निर्जीव होने के कारण काव्य पद का अधिकारी नहीं हो सकता। अतएव यह कहा जा सकता है कि काव्य की उत्पत्ति का कारण मानव जीवन का अनुकरण है। इसलिये हमें मानव जीवन में काव्य के मूल तत्वों को ढूँढना चाहिए, अर्थात् उन मनोवृत्तियों का पता लगाना चाहिए जो काव्य के विविध अंगों और उपांगों के द्वारा व्यक्त की जाती हैं। इस दृष्टि से कहा जा सकता है कि काव्य के अंग और उपांग बनावटी नहीं हैं, वे प्राकृतिक आधार रखते हैं।

मनुष्य स्वभाव ही से यह चाहता है कि मैं अपने भावों और विचारों को दूसरों पर प्रकट करूँ। वह उन्हें अपने अत-

काव्य और
मनोवृत्ति

करण में छिपा रखने में सदा समर्थ नहीं होता।

साधारण तौर पर बिना उन्हें दूसरों पर प्रकट

किए उसे चैन नहीं मिलता। अतएव हम कह

सकते हैं कि मनुष्य में एक मनोवृत्ति ऐसी है जिसे हम “आत्म-

भिव्यजन की वासना” कह सकते हैं। इस मनोवृत्ति से प्रेरित

होकर जिस काव्य की रचना होती है, उसमें तोरक अपने भावों

को दूसरों पर प्रकट किए बिना नहीं रह सकता।

अन्य लोगों के कार्ग्य-कलाप, उनकी भावनाएँ, उनके राग-

द्वेष, उनके सासारिक बंधन आदि की बातें जानने और समझने

में भी मनुष्य को एक प्रकार का आनन्दानुभव होता है। यह

भी एक विशेष मनोवृत्ति का परिणाम है, जिसे हम ‘मानव

व्यापार में अनुरक्ति” कह सकते हैं। इस मनोवृत्ति से प्रेरित

होकर ऐसे काव्यों की रचना होती है जिनका उद्देश्य मनुष्यों का चरित्र-चित्रण होता है।

जो कुछ हमने देखा है अथवा जिस बात की हमने कल्पना की है, उसे हम दूसरों पर प्रकट करना चाहते हैं। इसी मनोवृत्ति का परिणाम वर्णनात्मक काव्य है।

जैसा कि पहले अध्याय में कहा जा चुका है, मनुष्य सौंदर्योपासक है। वह सब बातों में सुन्दरता की खोज करता और अपनी प्रत्येक वस्तु को सुंदर बनाने का उद्योग करता है। सौंदर्य सब वही इस अनुराग से प्रेरित होकर वह अपने भावों, विचारों, कल्पनाओं और उनके वर्णनों आदि को सुंदर से सुंदर रूप देने का उद्योग करता है। यही मनोवृत्ति साहित्य शास्त्र का मूल आधार है। इसी की प्रेरणा से सौंदर्य-विधायक अलंकारों आदि की उद्भावना या सृष्टि करनी पड़ती है।

मनुष्य जन-समाज में ही रहना चाहता है। उसकी प्रवृत्ति अपने ही सदृश लोगों से मिलने जुलने की होती है। उसे एकांत-वास पसंद नहीं। वह अपने ही समान विचार, स्वभाव और चरित्रवाले लोगों की खोज में रहता है और उन्हें ढूँढ ढूँढ कर उनसे सपर्क स्थापित करता है। अतएव जहाँ वह अपने भावों, विचारों, कल्पनाओं, मनोवेगों आदि को दूसरों पर प्रकट करना चाहता है, वहाँ, साथ ही, वह दूसरों के भावों, विचारों, कल्पनाओं और मनोवेगों से भी अवगत होना चाहता है। समाज में परस्पर का यह आदान-प्रदान बराबर चलता रहता है।

उपर जो कुछ कहा गया है, उसका सारांश यही है कि मनुष्य में चार ऐसी मनोवृत्तियाँ हैं जिनसे प्रेरित होकर वह भिन्न

भिन्न प्रकार के काव्यों की रचना करने में समर्थ होता है। वे चार मनोवृत्तियाँ ये हैं—(१) आत्माभिव्यजन की इच्छा, (२) मानव व्यापारों में अनुराग, (३) नित्य और काल्पनिक ससार में अनुराग और (४) सौंदर्य-प्रियता। चौथी, अर्थात् सौंदर्य-प्रियता नामक मनोवृत्ति तो सब प्रकार के काव्यों में उपस्थित रहती है, पर शेष तीनों मनोवृत्तियाँ आपस में इतना मिल जुल जाती हैं कि उनको अलग करके उनके आधार पर काव्य को भिन्न भिन्न अगों और उपागों में विभक्त करना कठिन है। मान लीजिए कि हम आगरे का ताज देखने गए। उसका वर्णन हम अपने मित्र से करने लगे। उस इमारत को देखकर हमारे मन में जो विचार वा भाव उत्पन्न हुए होंगे, उनको हम इस वर्णन में प्रकट करेंगे। उसकी कल्पना करनेवालों, उसके बनवाने-वालों, उसके कारीगरों के कौशल आदि अनेक बातों पर हमारा ध्यान जायगा और हम ये सब बातें अपने मित्र से कहेंगे। इस कार्य में सौंदर्य प्रियता रूपी मनोवृत्ति को छोड़कर शेष तीनों मनोवृत्तियों का ऐसा समिश्रण हो जायगा कि उनका ठीक ठीक विश्लेषण करना बहुत कठिन होगा। जैसे मानव जीवन में इन मनोवृत्तियों का समिश्रण होता है, वैसे ही काव्य में भी यह समिश्रण दिखाई पड़ता है।

पर केवल मनोवृत्तियों के आधार पर ही काव्य के अगों और उपागों का निर्णय नहीं हो सकता। हमें यह भी देखना होगा कि

काव्य किन किन विषयों का वर्णन करता है।

काव्य के विषय

मनुष्य के जीवन में वर्णन करने

बातें होती हैं। उनकी सख्या इतनी अधिक है कि

करना या उन्हें श्रेणीबद्ध करना एक प्रकार से कठिन ही नहीं किंतु असंभव है। परंतु प्रधान प्रधान बातों को ध्यान में रखकर हम काव्य के विषयों का विभाग पाँच भागों में कर सकते हैं। यथा—(१) किसी व्यक्ति का आत्मानुभव अर्थात् किसी के निज जीवन के बाह्य तथा आंतरिक अनुभव में आनेवाली बातों की समष्टि, (२) मनुष्य मात्र का अनुभव अर्थात् जीवन मरण, पाप-पुण्य, धर्म-अधर्म, आशा-निराशा, प्रेम द्वेष आदि ऐसी महत्त्वपूर्ण बातें, जिनका संबंध किसी एक ही व्यक्ति से न होकर सारे मनुष्य-समुदाय से होता है, (३) मनुष्यों का पारस्परिक संबंध अर्थात् सामाजिक जीवन और उसके सुख-दुःख आदि, (४) दृश्यमान प्राकृतिक जगत् और उससे हमारा संबंध, और (५) मनुष्य द्वारा काव्य और कला का प्रादुर्भाव। ↓

इस प्रकार मनोवृत्तियों और विषयों के आधार पर हम काव्य-साहित्य को कई श्रेणियों में विभक्त कर सकते हैं। इन दोनों आधारों के अनुसार हम ये विभाग कर सकते हैं—(१) आत्माभिव्यजन-संबंधी साहित्य, अर्थात् अपनी धीर्ता या अपनी अनुभूत बातों का वर्णन। आत्मचिंतन या आत्मनिवेदन विषयक हृदयोद्धार, गेम शास्त्र, प्रथ या प्रवच जो स्वानुभव के आधार पर लिखे जायँ, साहित्यालोचन और कला विवेचक रचनाएँ, सब इसी विभाग के अंतर्गत हैं। (२) वे काव्य जिनमें कवि अपने अनुभव की बातें छोड़कर ससार की अन्यान्य बातें, अर्थात् मानव जीवन से संबंध रखनेवाली साधारण बातें लिखता है। इस श्रेणी के अंतर्गत साहित्य की शैली पर रचें दृष्ट इतिहास, आख्यायिकाएँ, उपन्यास, नाटक आदि हैं। (३)

वर्णनात्मक काव्य—यद्यपि इस विभाग का कुछ अंश आत्मानुभव और आख्यायिका आदि के अंतर्गत आ जाता है, तथापि यात्रा-वर्णनात्मक निबन्ध या कविताएँ इसी श्रेणी में गिनी जा सकती हैं।

इस प्रकार मनोवृत्तियों तथा विषयों के आधार पर सत्र प्रकार के साहित्य को हम तीन मुख्य भागों में विभक्त कर सकते हैं। यहाँ पर यह सिद्धांत ध्यान में रख लेना चाहिए कि कवि का काव्य मनुष्य के हृदय को तभी अपनी ओर खींच सकता है जब उसमें अनुरागजनक और कल्पना की वही सामग्री विद्यमान हो जो पाठक, श्रोता या द्रष्टा के हृदय में विशेष रूप से जाग्रत रहता है। अर्थात् कवि अपनी मानसिक प्रवृत्ति और कल्पना के सहारे जब कोई भाव प्रकट करता है और जब वह भाव हममें भी अपना प्रतिबिम्ब उत्पन्न करने में समर्थ होता है, तभी यह कहा जा सकता है कि वह काव्य प्रकृत काव्य है। मतलब यह कि कवि और पाठक के हृदय भावों का तादात्म्य होने से ही कविता से यथेष्ट आनंद की प्राप्ति हो सकती है।

काव्य के भेदों पर विचार करते समय मौढ्य प्रियता की मनोवृत्ति के विषय से हम कह आए हैं कि यह मनोवृत्ति सत्र प्रकार के काव्यों में अनुस्यूत रहती है। प्रत्येक काव्य के दो मुख्य उपादान होते हैं—(१) जीवन व्यापार के निरीक्षण द्वारा संचित वह सामग्री जो नाटक, उपन्यास, कविता, निबन्ध आदि का आधार होती है, और (२) वह कौशल जिमका प्रयोग लेखक या कवि उस सामग्री को काव्य-कला का रूप देने में करता है।

इनमें से दूसरा उपादान चार मूल तत्त्वों पर अवलंबित

रहता है—(१) बुद्धि तत्त्व अर्थात् वे विचार जिन्हें लेखक कवि अपने विषय-प्रतिपादन में प्रयुक्त और अपनी कृति में व्यक्त करता है। (२) रागात्मक तत्त्व अर्थात् वे भाव जिनको उसका काव्य-विषय स्वयं उसके हृदय में उत्पन्न करता है और जिनका वह पाठकों के हृदय में संचार करना चाहता है। (३) कल्पना तत्त्व अर्थात् मन में किसी विषय का चित्र अंकित करने की शक्ति जिसे वह अपनी कृति में प्रदर्शित करके पाठकों के हृदयचक्षु के सामने भी वैसा ही चित्र उपस्थित करने का प्रयत्न करता है। यही काव्य के आधार और प्राण हैं। परन्तु कुछ शास्त्रकारों का मत है कि लेखक या कवि की विषय-सामग्री चाहे वैसी ही उत्तम क्यों न हो और उसके विचार, भावनाएँ तथा कल्पनाएँ चाहे कितनी ही परिपक्व और अद्भुत क्यों न हों, पर जब तक उसकी कृति में रूप-सौंदर्य न आवेगा, जब तक वह अपनी सामग्री को ऐसा रूप न दे सकेगा जो अनुक्रम, सौष्टव्य और प्रभावोत्पादकता के सिद्धांतों के अनुकूल हो, तब तक उसकी कृति काव्य न कहला सकेगी। अतएव उसमें एक चौथे तत्त्व की भी आवश्यकता है। वह तत्त्व है (४) अलंकार आदि का रचना चमत्कार जिसका निरूपण साहित्य-शास्त्र में किया गया है। कुछ शास्त्रकार इस तत्त्व के अभाव में भी हृदयाकर्षक काव्य की रचना संभव समझते हैं। वे कहते हैं कि यदि वात सरस और चमत्कारपूर्ण हो, तो अलंकार आदि न होने पर भी वह हृदय पर प्रभाव डाल सकती है। स्वाभाविक सुंदरता को आभूषणों की आवश्यकता नहीं होती।

यदि काव्य का आधार मानव-जीवन की अभिव्यक्ति है

और यदि इसी जीवन अभिव्यजना के कारण उसमें मर्मस्पर्शी शक्ति उत्पन्न होती है, तो काव्य की प्रभावोत्पादक शक्ति का रहस्य जानने के लिये हमें उसके स्नातस्थ रूप पर विचार करना होगा। मैथ्यू

आर्नल्ड नामक लेखक का कथन है—“काव्य मनुष्य के जीवन की आलोचना है।” इसका यही अर्थ हो सकता है कि कवि की मानसिक कल्पना के अनुसार जीवन की व्याख्या ही काव्य है। यदि यह ठीक है, तो हमें पहले कवि या काव्य व्याख्याता के सबंध में ही विचार करना होगा। फ्रांसीसी लोगों का कहना है कि कला वह जीवन है जो किसी की प्रकृति का आश्रय लेने से देर पड़ती है। अतएव कलावान् जो आदर्श * लोगों के सामने रखता है, उसमें वह अपनी ही व्यक्तिगत सत्ता का प्रतिबिंब झलकाता है। ✓

जितनी रचनाएँ हैं, सब अपने रचयिता के मस्तिष्क और हृदय से ही उत्पन्न होती है। उनका रचयिता उनके प्रत्येक पृष्ठ में अदृश्य रूप से व्याप्त रहता है, उसके प्राण, उसका जीवन, उसका सर्वस्व जिसके कारण उसकी महत्ता है, उनमें सर्वत्र प्राया जाता है। अतएव किसी ग्रन्थ को पूरी तरह से समझने के लिये हमें पहले उसके रचयिता से परिचित होना चाहिए। रचना का महत्व रचयिता के महत्व ही के कारण होता है, क्योंकि रचयिता की प्रतिभा की छाप रचना में सर्वत्र दिखाई पड़ती है। सच्चा प्रतिभाशाली लेखक पुराने से पुराने पिष्टपेषित

* आदर्श का एक अर्थ दण्ड भी है।

विषय को भी इस ढंग से अपने पाठकों के सम्मुख उपस्थित कर सकता है कि उसमें नवीनता और मौलिकता मजकुर करने लगी है। उसमें विचारों की उत्तमता तथा नवीनता के साथ ही विषय प्रतिपादन की शैली में भी अनोखापन दिखाई देने लगी है। इन्हीं कारणों से ऐसी रचना मन को मुग्ध कर लेती है पर यह तभी हो सकता है जब ग्रन्थकार को उन सब बातों से, जिनके विषय में वह लिख रहा है, स्वयं अनुभव हो, उसने उनको अपने चर्म-चक्षुओं या हृदय की आँखों से देखा हो, और उन्हें भाषा द्वारा प्रकट करने में अपनी प्रतिभा के बल से उस पर नया प्रकाश डाला हो। रचयिता में यह शक्ति भी होनी चाहिए कि वह अपनी भाषा—अपनी शब्दयोजना—से हममें भी उन्हीं विचारों और भावनाओं की तरगावलि उत्पन्न कर दे, जिनके बशवर्ती होकर उसकी वाणी स्फुटित और लेखनी चंचल हो उठती है। ग्रन्थकार के ऐसे ही ग्रन्थ वास्तव में “काव्य” पद के अधिकारी हो सकते हैं। वही उसके प्रतिरूप, प्रतिच्छाया या उसके स्वरूप के प्रतिविम्ब होते हैं। अतएव किसी ग्रन्थ पर विचार करना मानों उसके रचयिता पर—उसके साहित्यिक जीवन पर—विचार करना है।

परन्तु कोई ग्रन्थकर्त्ता बिना वास्तविक अनुभव प्राप्त किए अथवा बिना मानव जीवन या जड़-चेतन जगत की सूक्ष्म में भी सूक्ष्म बातों को ह्रस्त किए किसी विषय पर लिख कर सफलता नहीं प्राप्त कर सकता। अनुभव अथवा अभीष्ट विषय का सर्वांगीण ज्ञान प्राप्त कर लेने पर उसे स्वच्छन्दता से, बिना भय या संकोच के, अपने विचार स्पष्टतापूर्वक ठीक ठीक प्रकट करने

चाहिएँ। जहाँ इस सत्रध में कृत्रिमता आई और भाव कुछ के कुछ हो गए, वहाँ ग्रन्थ स्थायी न होकर इस ससार में कुछ ही दिनों का पाहुना रह जाता है। हम इस बात की आशा नहीं कर सकते कि प्रत्येक ग्रन्थकार में भावों का विकास, विचारों का गाम्भीर्य तथा अनुभवों का प्राचुर्य हो, परंतु हम यह आशा अवश्य कर सकते हैं कि उसमें जो उत्तम से उत्तम गुण है, उसे वह अच्छी तरह हमारे सामने रख दे।

इस प्रकार लिखे हुए किसी ग्रन्थ को जब हम हाथ में लेकर ध्यानपूर्वक उसका अध्ययन प्रारंभ करते हैं, तब मानो उसके कर्ता से एक प्रकार का घनिष्ठ सवध स्थापित करते हैं। वह हमारा साथी बन जाता है। उसके विचारों, भावों और दृढ़त वासनाओं आदि से हमारा दृढ ससर्ग स्थापित हो जाता है। इस प्रकार जब चन्द्रता का नाता स्थापित हो जाता है, तब हमें उसके सत्रध में सब कुछ जानने का अधिकार हो जाता है, और वह भी हमको अपना समझ कर बिना किसी प्रकार के सकोच या छल कपट के जो खोलकर सब बातें हमसे कह डालता है। इस प्रकार उसके विचार, उसकी आशा, उसकी निराशा, उसके गुणों, उसके दोषों और उसके अभावों से हम परिचित हो जाते हैं और उसका वास्तविक स्वरूप उसके ग्रन्थ द्वारा हमारे सामने आ जाता है।

ग्रन्थकर्ता से सत्रध स्थापित करने के अनंतर हमें उसके किसी एक ही ग्रन्थ का अध्ययन करके सतोष न करना चाहिए। उसके

ग्रन्थ और ग्रन्थकर्ता कुछ ही ग्रन्थों को पढ़ कर हम उसके विषय में पूरी पूरी अभिज्ञता नहीं प्राप्त कर सकते। कदाचित् आरंभ में किसी ग्रन्थकर्ता का एक ही ग्रन्थ

पढ़कर हम उससे परिचित हो जायँ, परन्तु इतने ही पर करना ठीक नहीं है। हम तो अपने सामने उसकी प्रतिमा का पूरा पूरा चित्र उपस्थित करना चाहते हैं। इसके लिये आवश्यक यह है कि हम उसके सभी ग्रन्थों का ध्यानपूर्वक अध्ययन करें, क्योंकि बिना ऐसा किए हम उसके मस्तिष्क के विकास, उसके स्वभाव, उसके विचारों तथा उसके अनुभावों से पूर्णतया परिचित नहीं हो सकते। हाँ, यदि उसने एक ही ग्रन्थ लिखा हो तो लाचारी है—बात ही दूसरी है। यह हो सकता है कि हम तुलसीदास का रामचरितमानस पढ़ कर उसका रसास्वादन कर सकें और कवि की प्रतिमा से बहुत कुछ परिचित हो सकें, पर यह भी बहुत सम्भव है, नहीं, एक प्रकार से अनिवार्य भी है कि हम उसके सम्बन्ध की बहुत सी बातें जानने से वञ्चित रह जायँ। यदि हम कवि के समस्त ग्रन्थों का अध्ययन करेंगे, तो हम उसके भिन्न भिन्न ग्रन्थों में उसकी प्रतिमा के भिन्न भिन्न रूपों के दर्शन कर सकेंगे, और यह भी जान सकेंगे कि उमने भिन्न भिन्न अवस्थाओं में भिन्न भिन्न भावों से प्रेरित होकर कैसे अपने को अनेक रूपों में प्रकट किया है। इस प्रकार किसी कवि या ग्रन्थकार के समस्त ग्रन्थों के अध्ययन से हम उस कवि या लेखक की भिन्न भिन्न कृतियों को आपस में एक दूसरी से मिला सकेंगे, उनकी समता और विषमता या विभिन्नता को जान सकेंगे, उनके विषय, उनके उद्देश, उनकी रचना की शैलियों और उनकी विषय-विवेचना की रीतियों से परिचित हो सकेंगे। ऐसा होने पर हम इस बात का भी अनुभव प्राप्त कर सकेंगे कि किस प्रकार एक ही व्यक्ति ने अपने जीवन के भिन्न भिन्न समयों में भिन्न भिन्न मनोवृत्तियों

से प्रेरित होकर अपने स्वरूप को भिन्न भिन्न रूपों में व्यक्त किया है। ✓

इस प्रकार के अध्ययन के लिये यह आवश्यक है कि हम यह कार्य किसी निर्दिष्ट प्रणाली के अनुसार करें। इसमें सदेह नहीं कि सत्र से अधिक समुचित और सुगम प्रणाली वह है जिसमें ग्रन्थों के आविर्भाव के समय का ध्यान रखकर उसका अध्ययन किया जाता है, अर्थात् जिस क्रम से ग्रन्थों का आविर्भाव हुआ हो, उसी क्रम से उनका अध्ययन किया जाता है। इस प्रकार के अध्ययन से वे ग्रन्थ उस ग्रन्थकार के क्रमविकसित मानसिक जीवन और कला कौशल का सर्वांगपूर्ण और स्पष्ट चित्र हमारे सामने उपस्थित कर सकते हैं। तभी हमें उनमें ग्रन्थकार के अनुभव के भिन्न भिन्न रूपों, उसके मानसिक और नैतिक विकास के क्रमों, तथा उसके कौशल की वर्धमान पुष्टि का पूरा पूरा और शुद्ध इतिहास ज्ञात हो सकता है। सारांश यह कि इस प्रकार हमें उसकी प्रतिभा के क्रम विकास का पूरा पूरा ज्ञान हो सकता है।

आजकल कुछ लोगो में ऐसी धुन समाई हुई है कि वे किसी प्रतिभाशाली ग्रन्थकार के लिखे पत्रों, चिटों तथा अपूर्ण लेखों आदि का समग्र बड़े उत्साह और अध्यवसाय से करते हैं। यह धुन कहीं कहीं तो पागलपन की सीमा तक पहुँच जाती है। इस सम्बन्ध में इतना ही कह देना यथेष्ट होगा कि किसी ग्रन्थकार की लेखनी से निकली हुई प्रत्येक चिट्टी या चिट न कभी एक से महत्त्व की हुई है और न कभी हो ही सकती है। अतएव केवल महत्त्वपूर्ण वस्तुओं का समग्र करना ही उचित है। हिंदी के

समस्त प्राचीन ग्रंथों का अभी तक प्रकाशन नहीं हुआ। कहना तो यह चाहिए कि अभी बहुत ही थोड़े प्राचीन ग्रंथों का भ्रम हो पाया है। इस अवस्था में पहले तो यह आवश्यक है कि जो ग्रंथ मिल जायँ, वे सत्र प्रकाशित होते जायँ, और कवि या लेखक के जीवन से सत्र रखनेवाली जितनी मिले, सत्र संगृहीत कर ली जाय, जिसमें वह ग्रंथ और वे सामग्री काल-कवलित होने से बच जाय। इसके अनंतर अगुप्त समय आने पर उनकी जाँच पड़ताल करके महत्वपूर्ण और उपयोगी वस्तुओं, अनुपयोगी और अनावश्यक वस्तुओं से अलग कर ली जायँ।

ग्रंथों के अध्ययन में आनुपूर्व्य अर्थात् समयानुक्रम प्रणाली का अवलोकन करने में हमें पद पद पर कवि की कृतियों की पारस्परिक समानता या विभिन्नता पर विचार करना चाहिए और तदनुसार उसके महत्त्व और उसकी प्रतिभा को तुलनात्मक कक्षा में परकमाना चाहिए। इसके अनंतर हमको उस कवि की तुलना में अन्य कवियों से करनी चाहिए, जिन्होंने उमी या उर्ध्व विषयों पर तोरनी चलाई हो, एक ही प्रकार की समस्याओं विचार किया हो और जो एक ही प्रकार की स्थिति में रहे हों, अथवा कारण विशेष से लिखे हुए भाग में एक दूसरे से अलग न कर सके। जैसे, यदि हम तुलसीदास जी का विचार करना चाहे, तो हमारा मन हट्टा, नूरदास केराजगढ़ और प्रणामादास आदि पर जायगा और हम उन्हें आपस में मिलकर उनकी समानता या विभिन्नता का विचार कर सकेंगे।

गुणवत्ता
प्रमाण

। उस प्रकार हम सुगमता से तुलसीदास जी के महत्व का निर्णय कर सकेंगे, उनकी प्रतिभा और उनके साध्य कौशल की माप भी हम अच्छी तरह कर सकेंगे। इसी प्रकार हम देव, भूपण और मतिराम को साथ साथ पढ़कर उनकी कृतियों के तात्पर्य का ज्ञान प्राप्त कर सकेंगे।

हम यह बात पहले ही लिए चुके हैं कि किसी कवि के विषय में विचार करने के लिये यह आवश्यक है कि हम उसकी मनोवृत्तियों को समझ, उसकी प्रवृत्तियों को जाने, उसके उद्देश से अवगत हों और उसकी कवित्व शक्ति का अनुमान करें। सारांश यह कि उसके अंतःकरण का पूरा विश्लेषण करके उसकी आत्मा से परिचित हो जायें। इसमें सफलता प्राप्त करने के लिये तुलनात्मक प्रणाली ही सब से उत्तम साधन है।

किसी कवि या लेखक के विषय में आलोचनात्मक विचार करने के लिये उसका जीवनचरित जानना परम आवश्यक है।

जवनचरित बिना इसके हम यथार्थ आलोचना करने में असमर्थ होंगे। जब कोई ग्रन्थ हमारा ध्यान

आकृष्ट करता है, तब हमारे मन में यह बात जानने का कुतूहल आपने आप उत्पन्न हो जाता है कि उसका कर्ता कौन है, वह कब हुआ, उसके सहयोगी और सहचर कौन कौन थे, उसने अपने जीवन में किम प्रहार और कैसे कैसे उद्योग किए, वहाँ तक उसे उनमें सफलता या विफलता रही और उसके ग्रन्थ का उसके जीवन से कहाँ तक सम्बन्ध है। यदि इन सब बातों का ठीक ठीक पता लग जाय, तो हमें उस कवि या लेखक के अर्थ अधिक रोचक और मनोरंजक प्राप्त हों और हम उन्हें बड़े चाव

है। वह अपना निज का अस्तित्व रक्षता है, उसकी स्थिति उस व्यक्ति से भिन्न होती है। जिस प्रकार मनुष्य से उसके विचार अलग नहीं हो सकते, उसी प्रकार विचारों को व्यक्त करने का ढंग भी उनसे अलग नहीं हो सकता। अतएव शैली को विचारों का परिच्छद न कह कर यदि हम उन विचारों का दृश्यमान रूप कहे, तो बात कुछ अधिक सगत हो सकती है। भाषा का प्रयोग तो सभी लोग करते हैं, पर प्रतिभावान् की भाषा कुछ निराले ढंग की होती है। वह उसके भावों की क्रीत दासी सी होती है और उसे वह अपने विचारों को प्रकट करने के लिये अपनी इच्छा के अनुसार, अपनी विशेषता के अनुरूप एक विशेष प्रकार के साँचे में ढाल लेता है। उसके भावों, विचारों, मनोवृत्तियों तथा कल्पनाओं का जमघट और अनुक्रम, उपमा, अनुप्रास आदि अलंकारों का प्रयोग, उसकी मृदु, गभीरता, निपुणता आदि उद्भावनाएँ और मन की तरंगें, जो उसके मस्तिष्क से भाषा का रूप धारण करके प्रकट होती हैं, उसकी शैली पर विशेषता की छाप लगा देती हैं।

भिन्न भिन्न लेखकों और कवियों की रचनाओं में भिन्न भिन्न विशेषताएँ होती हैं। अतएव किसी कवि या ग्रन्थकार की आलोचना करते समय उसकी लेखन शैली अर्थात् भाव-व्यञ्जना के ढंग पर भी विचार करना पड़ता है। एक ही ग्रन्थकार की रचनाओं में भी, समय पात्र, शैली बदल जाती है। प्रायः देखा जाता है कि किसी कवि को प्रारम्भ की कृतियों में शब्दों का बाहुल्य और भावों की न्यूनता होती है, मध्यावस्था में दोनों-शब्द-प्रयोग और भाव—प्रायः घटानर हो जाते हैं, और उत्तर अवस्था में

शब्दों की कमी और भावों की अधिकता हो जाती है। प्रारम्भ में प्रायः यह देखा जाता है कि कवि अपनी भाषा को बड़ी सावधानी से सजाता है—थोड़े से भावों को बड़े विस्तार के साथ लिखता है। अर्थात् वह शब्दाडंबर का अधिक सहारा लेता है। परन्तु अन्तिम अवस्था में उसके वाक्य गठे हुए होते हैं। उनमें थोड़ी भी न्यूनाधिकता करने से भाव बदल जाता है। ऐसा जान सड़ता है कि भावों और शब्दों की दौड़ में भाव आगे निकले जाते हैं और शब्द पीछे रहे जाते हैं। इससे यह अर्थ न निकालना चाहिए कि उत्तर कालीन भाषा में शिथिलता आ जाती है, उसमें भोज नहीं रहता, या वह भाव-व्यञ्जना में असमर्थ सी हो जाती है। नहीं, भाषा तो प्रतिभावान् लेखक की क्रीत दासी है, वह उसकी आज्ञा की वशवर्तिनी रहने में ही अपना सौभाग्य समझती है। अतएव किसी कवि की शैली की विवेचना से हम उसके अस्तित्व के विकास को समझने, उसके भावों को जानने तथा जला कौशल का यथेष्ट अनुभव करने में समर्थ होते हैं।

ऊपर जो कुछ कहा गया है, उसका आशय यही है कि किसी कवि या ग्रन्थकार की रचना की विवेचनापूर्ण समीक्षा करने में नीचे लिखी बातों को ध्यान में रखना चाहिए—

- (१) समस्त ग्रन्थों का अध्ययन किया जाय। ✓
- (२) यह अध्ययन उनके निर्माण काल के क्रम से हो। ✓
- (३) इस अध्ययन में तुलनात्मक प्रणाली का अवतान किया जाय।
- (४) कवि के विश्वसनीय जीवनचरित का विवेकपूर्वक प्रयोग किया जाय। ✓

तीसरा अध्याय

साहित्य का विवेचन

पिछले अध्याय में हम यह बात बतला चुके हैं कि किस प्रकार ग्रन्थों के अध्ययन में हम ग्रन्थकार की समीक्षा करने उसके मानसिक विकास का वृत्तान्त जान सकते हैं।

साहित्य और
जाना-यना

इस अध्याय में हम इस बात का निरूपण करेंगे कि ग्रन्थकार के ग्रन्थों के अध्ययन में हम उसके देश और उसके देशवासियों का समकालीन

इतिहास भी बहुत कुछ जान सकते हैं। किसी साहित्य का अध्ययन करते करते हमें इस बात की आवश्यकता प्रतीत होने लगती है कि यदि हमें उस साहित्य का क्रमप्राप्त इतिहास अवगत हो जाता तो बड़ी बात होती—हम उसका और भी अधिक गहरा अध्ययन कर सकते। बात यह है कि साहित्य और उसके इतिहास में अन्योन्याश्रय सत्रध है। एक के ज्ञान के लिये दूसरे का ज्ञान भी आवश्यक है। किसी प्रतिभाशाली ग्रन्थकार की स्थिति अपने ही काल और अपने ही व्यक्तित्व से सीमाबद्ध नहीं होती। वह उनसे भी आगे बढ़ जाती है, यहाँ तक कि वह पीढ़ी की भी स्वर लेती है। उनका सबंध भूत और भविष्य से भी होता है। समयों को शृंगला में कपि या ग्रन्थकार जोच की कडी से समान होता है। जिस प्रकार शृंगला में आगे और पीछे की कडियाँ बीचवाती कडियों से सलग्न रहकर उस शृंगला का अस्तित्व बनाए

रहती हैं, उसी प्रकार प्रतिभाशाली ग्रन्थकार अपने पूर्ववर्ती ग्रन्थकारों का फल-स्वरूप और उत्तरवर्ती ग्रन्थकारों का फूल-रूप है। जैसे फूल के अनन्तर फल का आगम होता है, वैसे ही ग्रन्थकार भी एक का फल और दूसरे का फूल होता है। भूत भविष्य के इस सम्बन्ध ज्ञान की कृपा से हम वर्तमान की कृतियों के द्वारा उनके समकालीन तथा पूर्ववर्ती ग्रन्थकारों को भी पहुँच जाते हैं। अन्त में इस प्रकार चलते चलते हम उनके जातीय साहित्य तक पहुँच सकते हैं। वहाँ तक पहुँचने पर हम वात का अनुभव करने लगते हैं कि वह जातीय साहित्य कुछ सत्ता रम्यता है और वह सत्ता सजीव सी है। क्योंकि जीता जागता मनुष्य प्राणी प्राकृतिक नियमों के वशीभूत विकास की भिन्न भिन्न अवस्थाओं को पार करता हुआ के मार्ग पर आगे बढ़ता जाता है, वैसे ही जातीय साहित्य उन्नति करता जाता है। अतएव किसी साहित्य के अध्ययन ऐतिहासिक दृष्टि से हमें दो बातों पर विचार करना पड़ता है - एक तो उसके परम्परागत जीवन पर अर्थात् उसके जातीय जीवन पर, और दूसरे उस उस जीवन के परिवर्तनशील रूप पर, इस बात पर कि वह जातीय जीवन किस प्रकार भिन्न भिन्न समयों के भावों को अपने में अन्तर्हित करके उन्हें व्यञ्जित करता है। अतएव किसी जाति के काव्य समूह या साहित्य के अध्ययन से हम यह जान सकते हैं कि उस जाति या देश के मानसिक जीवन कैसा था और वह क्रमशः किस किस रूप में विकसित हुआ।

पहले हमें यह जानना चाहिए कि जब हम किसी देश के

जातीय साहित्य के इतिहास का उद्देश्य करते हैं, तब उससे हमारा तात्पर्य क्या होता है। अर्थात् जब हम जातीय साहित्य भारतीय आर्य जाति का साहित्य, यूनानी साहित्य, फ्रांसीसी साहित्य, या अँगरेजी साहित्य आदि कव्याशो का प्रयोग करते हैं, तब हम कौन सी बात द्यजित करना चाहते हैं। कुछ लोग कहेंगे कि इन वाक्याशों का तात्पर्य ही है कि उन उन भाषाओं में कौन कौन से लेखक हुए, वे क्या कब हुए, उन्होंने कौन कौन से ग्रन्थ लिखे, उन ग्रन्थों के गुण-प क्या हैं और उनके साहित्यिक भावों में क्या क्या परिवर्तन हुए। यह ठीक है, पर जातीय साहित्य में इन बातों के अतिराक्ति भी कुछ होता है। जातीय साहित्य केवल उन पुस्तकों का मूह नहीं कहता जो किसी भाषा या किसी देश में विद्यमान हैं। जातीय साहित्य जाति विशेष के मस्तिष्क की उपज और उसकी प्रकृति के उन्नतिशील तथा क्रमागत अभिव्यञ्जन का फल है। संभव है कि कोई लेखक जातीय आदर्श से दूर जा पड़ा हो, परन्तु फिर भी उसकी प्रतिभा में स्वाभाविक जातीय भाव कुछ न कुछ अश वर्तमान रहेगा ही। उसे वह सर्वथा छोड़ सकता है। यदि स्वाभाविक जातीय भाव किसी काल में अमान्य कुछ ही चुने हुए स्वनामधन्य लेखकों में पाया जायगा, हम कह सकेंगे कि उस काल के जातीय साहित्य की वही विशेषता थी। जब हम कहते हैं कि अमुक काल के भारतीय लेखकों, यूनानियों या फ्रांसीसियों का जातीय भाव ऐसा था, हमारा यह तात्पर्य नहीं होता कि उस काल के सभी भार-

तीयों, यूनानियों या फ्रांसीसियों के विचार, भाव या मनोकामनाएँ एक से थे। उससे हमारा यही तात्पर्य होता है कि व्यक्ति-विभिन्नता को छोड़कर जो साधारण भाव किसी काल में अधिकांशता से वर्तमान होते हैं, वे ही भाव जातीय प्रकृति के व्यक्त-बोधक होते हैं और उन्हीं को जातीय भाव कहते हैं, चाहे कोई दोष समझें चाहे गुण। उन्हीं जातीय भावों का विवेकपूर्वक विचार करके हम इस सिद्धांत पर पहुँचते हैं कि जाति के जातीय भाव ऐसे थे। उन्हीं के आधार पर हम जाति की शक्ति, उसकी दृष्टि और उमकी मानसिक तथा स्थिति का ज्ञान प्राप्त करते हैं तथा इस बात का अनुमान करते हैं कि उस जाति ने ससार की मानसिक तथा आध्यात्मिक उन्नति में कहीं तक योग दिया।

मध्य काल अर्थात् नव-ईसवी की दसवीं से चौदहवीं शताब्दियों के बीच यूरोप में विदेशी नययुग की शिक्षा तब तक पूर्ण नहीं समझी जाती थी जब तक वह यूरोप के सभी मुख्य देशों में पर्यटन न कर आती थी। इसका उद्देश्य यही था कि वह अन्य देशों के निवासियों, उनकी भाषाओं, उनके रीति-रिवाज तथा उनकी सार्वजनिक-संस्थाओं आदि का ज्ञान प्राप्त कर ले, जिसमें पारस्परिक तुलना से वह अपने जातीय गुण-गोपों का ज्ञान प्राप्त कर सके और अपने शील-स्वभाव तथा व्यवहार को परिमार्जित और सुदृढ़ बना सके। साहित्य का अध्ययन भी एक प्रकार का पर्यटन या देश-दर्शन ही है। उसके द्वारा हम अन्य देशों और जातियों की संस्कृति तथा आध्यात्मिक जीवन से परिचय प्राप्त करते हैं और निम्नस्थ स्वयं स्थापित करके उपार्जित करते हैं।

स्वादन में समर्थ होते हैं। देश दर्शन के लिये की गई साधारण यात्रा और साहित्यिक यात्रा में बड़ा भेद है। साधारण यात्रा तो हम किसी निदिष्ट काल में ही कर सकते हैं, पर साहित्यिक यात्रा के लिये काल का कोई बंधन नहीं। यह यात्रा हम चाहे जिस काल में कर सकते हैं। तात्पर्य यह कि हम किसी भी जाति की, किसी भी काल की विद्वानमंडली में, जन चाहे, परिचय प्राप्त कर सकते हैं। इसके लिये किसी प्रकार का अवरोध या बन्धन नहीं है।

इस प्रकार दूसरी जातियों के साहित्य के इतिहास का अध्ययन करके हम उस जाति की प्रतिभा, उसकी प्रवृत्ति, उसकी उन्नति आदि के क्रमिक विकास का इतिहास जान सकते हैं। इस दशा में साहित्य इतिहास का सहायक और धारयाता हो जाता है। इतिहास हमें यह बताता है कि किसी जाति ने किस प्रकार अपनी सांसारिक सभ्यता को बढ़ाया और वह क्या क्या करने में समर्थ हुई। साहित्य बताता है कि जाति विशेष की आंतरिक वासनाएँ, भावनाएँ, मनोवृत्तियाँ तथा कल्पनाएँ क्या थीं, उनमें क्रमशः कैसे परिवर्तन हुआ, सांसारिक जीवन के उतार-चढ़ाव का उन पर कैसा प्रभाव पड़ा और उस प्रभाव ने उस जाति के मनोविकारों और मानसिक तथा आध्यात्मिक जीवन को नए सौँचे में कैसे ढाला। साहित्य ही से हमें जातियों के आध्यात्मिक, मानसिक और नैतिक विकास की उन्नति का ठीक ठीक पता मिलता है।

किसी काल के बहुत से कवियों या लेखकों की कृतियों के साधारण अध्ययन में भी हमें इस बात का पता लग जाता है कि

कुछ ऐसी साधारण बातें हैं जो उन सब की कृतियों में एक सा पाई जाती हैं, चाहे और अनेक बातों में विभिन्नता ही क्यों न हो। उनके अध्ययन से ऐसा प्रकट होता है कि विभिन्न होने पर भी उनमें कुछ समता है। हम पहले ही यह बात लिख चुके हैं कि जब हम तुलसीदास जी के ग्रन्थों पर विचार करते हैं, तब हमारा मन हठात् सूरदास, केशवदास, ब्रजवासीदास आदि के ग्रन्थों पर चला जाता है। तब हम इन सब की तुलनात्मक जाँच करने और इनकी समता या विभिन्नता का ज्ञान प्राप्त करने में लग जाते हैं। यह सम्भव है, और कभी कभी देखने में भी आता है, कि एक ही वंश या माता पिता की सन्तति में जहाँ प्रायः कुछ बातें समान होती हैं, वहाँ कोई ऐसी भी सन्तति जन्म लेती है जिसमें एक भी गुण सब के जैसा नहीं होता। उसमें सभी बातों में औरों से भिन्नता पाई जाती है। यही बात किसी निर्दिष्ट काल के किसी विशेष ग्रन्थकार में भी हो सकती है। पर साधारणतः उस काल के अधिकांश ग्रन्थकारों में कोई न कोई सामान्य गुण प्रायः होता ही है। इसी सामान्य गुण को हम उस काल की प्रकृति या भाव कह सकते हैं।

हिंदी साहित्य का इतिहास ध्यानपूर्वक पढ़ने से यह विदित होता है कि हम सबसे भिन्न भिन्न कालों में ठीक ठीक विभक्त नहीं कर सकते। उस साहित्य का इतिहास एक बड़ी नदी के प्रवाह के समान है जिसकी धारा उद्गम स्थान में तो बहुत छोटी होती है, पर आगे बढ़कर और छोटे छोटे टीलों या पहाड़ियों के बीच में पड़ जाने पर वह अनेक वाराओं में बहने लगती है। बीच बीच

मे दूसरी छोटी छोटी नदियाँ कहीं तो आपस में दोनों का सम्बन्ध करा देती हैं, और कहीं कोई धारा प्रबल वेग से बहने लगती है और कोई मन्द गति से। कहीं यनिज पदार्थों के मसर्ग में किसी धारा का जल गुणकारी हो जाता है और कहीं दूसरी धारा के गँदले पानी या दूषित वस्तुओं के मिश्रण में उसका जल अपेय हो जाता है। सर्राश यह कि जैसे एक ही उद्गम से निकलकर एक ही नदी अनेक रूप धारण करती है और कहीं पीतकाय तथा कहीं क्षीणकाय होकर प्रवाहित होती है, और जैसे कभी कभी जल की एक धारा अलग होकर सदा अलग ही बनी रहती और अनेक भूभागों में होकर बहती है, वैसे ही हिन्दी साहित्य का इतिहास भी आरम्भिक अवस्था से लेकर अनेक धाराओं के रूप में प्रवाहित हो रहा है। प्रारम्भ में कवि लोग स्वतंत्र राजाओं के आश्रित होकर उनके कीर्ति-गान में लगे और देश का इतिहास कविता के रूप में लिखते रहे। समय के परिवर्तन से साहित्य की यह स्थूल धारा क्रमशः क्षीण होती गई, क्योंकि उसका जल खिचकर भगवद् भक्ति रूपी एक अन्य धारा में जाने लगा। यह भगवद्-भक्ति रूपी धारा रामानन्द और बृहभाचार्य के अवरोध के कारण दो धाराओं में विभक्त होकर राम-भक्ति और कृष्ण भक्ति के रूप में परिवर्तित हो गई। फिर आगे चलकर केशवदास के प्रतिभा-प्रवाह ने इन दोनों धाराओं के रूप बदल दिए। तहाँ पहले भाव व्यञ्जना तथा विचारों के प्रयत्नीकरण पर विशेष ध्यान रहता था, वहाँ अब साहित्य शास्त्र के अग प्रत्यग पर जोर देया जाने लगा। रामभक्ति की साहित्य धारा तो, तुलसीदास के समय में, सूख ही उमड़ चली। उसने अपने अमृतोपम भक्ति-

रस के द्वारा देश को आप्लावित कर दिया और उसके सामान्य जीवन का सजीव आदर्श उपस्थित कर दिया। साहित्यशास्त्र की धारा उममे अपना पानी न मिला सकी। पर कृष्णभक्ति की धारा में उसका पानी बड़े वेग से मिलता गया। एव उस धारा का रूप ही कुछ का कुछ—यहाँ तक कि अश में अपेय तक—हो गया। कवियों को कृष्णलीला के आक्षेपयोग्य अश के अतिरिक्त और कोई ऐसा विषय ही न मिलने लगा जिस पर वे अपनी लेखनी चलाते। बात यहाँ तक बिगड़ी कि कवियों को नायिका-भेद और नय-शिख आदि के वर्णन करने में ही अपनी सारी शक्ति लगाने में प्रयत्नशील होना पड़ा। बीच में मुसलमानों की राज्यधारा के साथ विलासिताशृंगार-रसप्रियता का एक और नया प्रवाह उसमें आ मिला। इस प्रकार तीन छोटी छोटी धाराओं के मेल से बनी हुई बहुत बड़ी धारा ने कविता-सरिता के रूप में आकाश-पाताल अतर कर दिया। भावों की व्यजना, विचारों का प्रत्यक्षीकरण, अत करण का प्रतिबिम्ब कविता में न मूलकने लगा लाए गए अलंकारों ने कविता नदी को कठिनता से योग्य बना दिया—उन्होंने उसे विशेष जटिल कर दिया। पहले भाव-व्यजना आदि के सहायक थे, वे अब स्वयं स्वामी बन बैठे। फल यह हुआ कि कविता की स्वाभाविकता जाती और वह अपने आदर्श आसन से गिर गई। कवि नायिकाओं रूप-रंग वर्णन करने में ही अपना कौशल दिखाने लगे। वैरिक्त भावों की विवृत्ति न कर सके, वे चरित्रचित्रण और भावप्रदर्शन करना भूल गए। स्थूल दृष्टि के सामने जो कुछ अ.

उसे शब्दाडमर से लपेटने में ही वे अपनी कवित्व शक्ति की चरम सीमा मानने लगे। इस प्रकार भिन्न भिन्न समयों में भिन्न भिन्न प्रभावों और कारणों के पजे में पड़कर साहित्य का रूप बदलता रहा, पर कविता-सरिता की धाराएँ बराबर बहती ही रहीं।

जिस काल में जो गुण या विशेषत्व प्रबल रहता है, वही उस काल की प्रकृति या भाव कहलाता है। इस भाव या प्रकृति को हम किसी निर्दिष्ट काल के कवियों की कृति के अध्ययन से निर्धारित कर सकते हैं। पर हमें इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि हिन्दी साहित्य का इतिहास निर्दिष्ट कालों में कठिनाता से बाँटा जा सकता है। साहित्य का जो प्रवाह आरम्भ से बहा, वह बहता ही गया। भिन्न भिन्न कालों में उसके रूप में परिवर्तन तो हुए, पर प्रवाह का मूल एक ही सा बना रहा।

किसी निर्दिष्ट काल की प्रकृति जानने में हमें कवि विशेष ही की कृति पर अवलम्बित न होना चाहिए, चाहे वह कवि कितना ही बड़ा, कितना ही प्रतिभाशाली और काव्य-कला के ज्ञान से कितना ही संपन्न क्यों न हो। हमें इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि वह कवि भी तत्कालीन सामाजिक जीवन और भासाारिक परिस्थिति के प्रभाव से बचा नहीं रह सकता। उसकी सत्ता स्वतंत्र नहीं हो सकती। वह भी जाति के नैतिक विकास की शृंगला के बंधन के बाहर नहीं जा सकता। इस बात को ध्यान में रखने से ही हम उसके ग्रन्थों के अध्ययन से जातीय विकास का ज्ञान प्राप्त करने में समर्थ हो सकते हैं। भूपण और विश्वन्द्र के ग्रन्थों का तुलनात्मक अध्ययन करके हम जान सकते

हैं कि उनके समयों की स्थिति और तत्कालीन, जातीय सत्ता कितना अन्तर था।

अतएव कवि अपने समय की स्थिति के सूचक होते हैं। उनकी कृतियाँ उनके समय का प्रतिबिम्ब दिखाने में आदर्श का काम देती हैं। उनके आश्रय से हम अपने अनुसंधान में अग्रसर हो सकते हैं और उन्हें आवार मानकर साहित्य के इतिहास को भिन्न भिन्न कालों में विभक्त कर सकते हैं। यह काल-विभाग अपने अपने समय के कवियों के विशेष विशेष गुणों के कारण स्पष्टतापूर्वक निर्दिष्ट किया जा सकता है। कविता के विषय, विषय प्रतिपादन की प्रणाली, भाव-व्यजना के ढंग आदि की ही गणना गुण विशेषों में है। वे ही एक काल के कवियों को दूसरे काल के कवियों से पृथक् कर देते हैं। जैसे प्रत्येक ग्रन्थ में उसके-कर्त्ता का आंतरिक रूप प्रच्छन्न रहता है और प्रत्येक जातीय साहित्य में उस जाति की विशेषता छिपी रहती है, वैसे ही किसी काल के साहित्य में परोक्ष रूप से उस काल की विशेषता भी गर्भित रहती है। किसी काल के सामाजिक जीवन की विशेषता अनेक रूपों में व्यजित होती है, जैसे राजनीतिक संघटन, धार्मिक विचार, आध्यात्मिक कल्पनाएँ आदि। इन्हीं रूपों में साहित्य भी एक रूप है, जिस पर अपने काल की जातीय स्थिति की छाप रहती है। उसका विचारपूर्वक अध्ययन करने से वह छाप स्पष्ट दिग्दर्श देने लगती है। ✓

इस विवेचन में यह ज्ञात होता है कि किसी कवि या ग्रन्थकार पर तीन मुख्य बातों का प्रभाव पड़ता है। वे ही उसके पृतिजात रूप को स्थिर करने में सहायक होती

प्रभाव से विचारो, भावों और आदर्शों में परिवर्तन हो जाता है, साथ ही उन्हें प्रदर्शित या व्यजित करने के ढंग में भी परिवर्तन हो जाता है। कभी कभी तो ऐसा जान पड़ने लगता है कि हमारे पूर्ववर्ती ग्रंथकारों में और हममें बड़ा अन्तर हो गया है। साहित्य का अध्ययन यही काम देता है। उसी से इस परिवर्तन का अन्तर और उस अंतर का कारण समझ में आता है। वही हमें यह जानने में समर्थ करता है कि उन परिवर्तनों के आधारभूत कौन कौन से कारण या अवस्थाएँ हैं और विभिन्न होने पर भी कैसे वे एक ही विचार शृंखला की कड़ियाँ हैं, जिन पर निरंतर काम में न आने से जग सा लग गया है और जो जीर्ण सी प्रतीत होती है।

जब दो जातियों में परस्पर संबंध हो जाता है—चाहे वह संध मित्रता का हो, चाहे अधीनता का हो, चाहे व्यवहार या व्यवसाय का हो—तब उनमें परस्पर भावों

साहित्य पर
विदेशी प्रभाव

विचारों आदि का विनिमय होने लगता है।

जो जाति अधिक शक्तिशालिनी होती है, उसका

प्रभाव शीघ्रता से पड़ने लगता है, और जो कम शक्तिशालिनी या नि सत्व होती है, अथवा जो चिर काल से पराधीन होती है, वह शीघ्रता से प्रभावान्वित होने लगती है। पराधीन जातियों में मानसिक दासत्व क्रमशः बढ़कर इतना व्यापक हो जाता है कि शासित लोग शासकों की नकल करने में ही अपने जीवन की समझते हैं। अविश्वसित जातियाँ दूसरी जातियों की ता का मर्म समझने में समर्थ नहीं होती। उन पर तो शारी का ही अधिक प्रभाव पड़ता है। सम-शक्तिशालिनी

मानसिक शक्ति से उसे नया रंग-रूप देने—नए सौँचे में ढालने—में सफल हो। यही उसकी विशेषता, यही उसका गौरव और यही उसकी प्रतिभा का साफल्य है।

उपर कहे हुए सिद्धांत के अनुसार ग्रन्थकार पर काल, स्थिति और जाति की प्रकृति का प्रभाव तो स्वीकृत किया जाता है, पर उस प्रकृति पर ग्रन्थकार के प्रभाव की उपेक्षा की जाती है। इससे इस सिद्धांत में दोष आ जाता है। सारांश यह कि प्रतिभाशाली प्रथकार या कवि अपने काल, जाति और स्थिति की प्रकृति द्वारा निर्मित ही नहीं होता, वह उनका निर्माण भी करता है। वह केवल उनसे प्रभावान्वित होनेवाला ही नहीं, उन पर प्रभाव डालनेवाला भी है। ग्रन्थकार या कवि की विशेष सत्ता की उपेक्षा न की जानी चाहिए, किन्तु उसे ध्यान में रखकर साहित्य के विकास का रूप या इतिहास प्रस्तुत करना चाहिए।

जिस प्रकार किसी ग्रन्थकर्ता की कृतियों के अध्ययन में तुलनात्मक और आनुपूर्व्य प्रणालियों के अनुसरण की आवश्यकता होती है, उसी प्रकार किसी जाति के साहित्य के अध्ययन में भी हमें उन्हीं प्रणालियों के अनुसरण की आवश्यकता है। बिना उन प्रणालियों का अवलम्बन किए काम ही नहीं चल सकता, तथाजाना ही नहीं जा सकता। जब हम किसी निर्दिष्ट काल के साहित्य का मिलान किसी दूसरे निर्दिष्ट काल के साहित्य से करते हैं, तब हम उन दोनों में प्रायः कुछ बातें तो समान और कुछ विभिन्न पाते हैं। आपस में उनका मिलान करना और उस

का ठीक ठीक फल समझना हमारा कर्तव्य है। समय के

जानौय साहित्य
का अध्ययन

के ससर्ग का प्रत्यक्ष प्रमाण है। हमारे विचारों, मनोभावों, आदर्शों और सस्थाओं पर भी उन्होंने अपने प्रभाव की स्थायी छाप लगा दी। उन्होंने तो यहाँ तक हमारी सभ्यता पर छाप मारा कि जिधर देखिए, उधर ही उनका प्रभाव स्पष्ट दृष्टिगोचर होता है। बात यह हुई कि हमारी जाति कुछ समय पहले में ही सुपुत्रावस्था में पड़ी थी। इस कारण यह प्रभाव अधिक शीघ्रता से दूर दूर तक व्यापक हो गया। जब जाप्रति के चिह्न दृष्टिगोचर होने लगे, तब एक ओर तो इस प्रभाव का अवरोध होने लगा और दूसरी ओर उसके पृष्ठपोषक उसे स्थायी बना रखने के लिये उद्योगशील होने लगे। साहित्य का अध्ययन करनेवाले, उसका मर्म समझनेवाले तथा उसके विकास का सच्चा स्वरूप पहचाननेवाले के लिये यह परम आवश्यक है कि वह विदेशी प्रभाव की विवेचना करे और देखे कि यह प्रभाव साहित्य पर किस प्रकार पडा और किस प्रकार उसने यहाँ के लोगों के आदर्शों, विचारों, मनोभावों और लेखनशैली में परिवर्तन कर दिया। उसे यह भी देखना और बताना चाहिए कि इस परिवर्तन के कारण हमारे काव्य या साहित्य में कहीं तक चारुता या विरूपता आई। अतएव साहित्य के अध्ययन में यह भी आवश्यक है कि हम उन जातियों के साहित्य के इतिहास से अभिज्ञता प्राप्त करें जिनसे हमारा सव्य हुआ है। बिना ऐसा किए हमारा विवेचन अपूर्ण और अल्पोपयोगी होगा। ✓

जैसा कि पहले लिखा जा चुका है, लेखन शैली विचारों के प्रकाशन का बाहरी रूप है, अथवा यह कहना चाहिए कि वह भाषा के प्रयोग का व्यक्तिगत विशेष ढंग है। जैसे समय

कहना चाहिए कि जो बात जिस जाति में स्पृहणीय या उत्कृष्ट होती है, उसे दूसरी जाति ग्रहण कर लेती है। इन बातों को ध्यान में रखकर हम किसी साहित्य के अध्ययन से यह जान सकते हैं कि कहां तक किम जाति के साहित्य पर विदेशी प्रभाव पडा है। भारतवर्ष के पश्चिमी अंचल में पहले पहल यूनानियों का आगमन हुआ और बहुत समय तक आवागमन होता रहा। अतएव उनकी सभ्यता और कारीगरी का प्रभाव यहाँ की ललित कलाओं पर बहुत अधिक पडा। जहाँ यूनानियों का प्रभाव अधिक व्यापक और स्थायी था, वहाँ की ललित कला के रूप में विशेष परिवर्तन हुआ। उस समय के उस परिवर्तन के अवशिष्ट चिह्न अब तक, विशेष करके मूर्तियों में, दिखाई पडते हैं। गांधार प्रदेश में मिली हुई पुरानी मूर्तियाँ यूनानी प्रभाव से अधिक प्रभावान्वित पाई जाती है। उनकी काट छोट तथा आकृति में जो सुदरता दृष्टि-गोचर होती है, वह दक्षिण या मध्य भारत में निर्मित मूर्तियों में नहीं दिखाई पड़ती। मुसलमानों के राजत्व काल में भारतवासियों पर उनका भी प्रभाव पडा। यह प्रभाव सैंकड़ों वर्षों तक बरामद पडता ही गया। फल यह हुआ कि वह अधिक स्थायी और व्यापक हुआ। अन्य वस्तुओं या विषयों पर पडे हुए इस प्रभाव की विशेष विवेचना हम नहीं करते, हम केवल अपनी काव्य-कला ही का निदर्शन करते हैं। उसकी स्थूल विवेचना से भी हमें यह स्पष्ट विदित हो जायगा कि उसमें शृंगार रस का जो इतना आधिक्य है, वह बहुत कुछ उसी प्रभाव का फल है। अँगरेजों के आगमन, सपर्क और सत्ता का प्रभाव उससे भी बढ़कर पडा। हमारे गद्य साहित्य का विकास तो उन्हीं

पाकर विचारों में परिवर्तन हो जाता है, वैसे ही उनको करने की शैली या ढंग में भी होता है। साहित्य की अंतरात्मा पर समाज स्थिति, संपर्क आदि का प्रभाव पड़ने जैसे उनमें परिवर्तन हो जाता है, वैसे ही उसे प्रकट करने के ढंग में भी परिवर्तन होना अनिवार्य है। किसी निर्दिष्ट काल का कोई ग्रंथकार या कवि उस काल की विशेषता के कारण, अपने भावों या विचारों को उस काल की प्रकृति या परिस्थिति के प्रभाव से अछूता नहीं रख सकता। इस दृष्टि में उन विचारों या भावों के व्यक्तीकरण का ढंग भी उस प्रभाव की पहुँच की सीमा के बाहर नहीं रह सकता। उसे भी अपना रूप बदलना ही पड़ता है। जैसे किसी कवि की कृति की अंतरात्मा पर, चाहे उस पर उसकी व्यक्तिगत मत्ता की छाप कितनी ही गहरी क्यों न पड़ी हो, उस काल की राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक और प्राकृतिक स्थिति का प्रभाव पड़े बिना नहीं रहता, वैसे ही उसकी रचना का बाहरी रूप भी उसके प्रभाव से नहीं बच सकता। इस सिद्धांत को स्पष्ट करने के लिये हम उदाहरणवत् लल्लूलाल और हरिश्चन्द्र के गद्य को उपस्थित करते हैं। इन दोनों के गद्य को ध्यानपूर्वक पढ़कर विवेकशील पाठक स्पष्ट देख सकते हैं कि दोनों की लेखन-शैली में कितना अंतर है। यह सच है कि लल्लूलाल ने ब्रज भाषा के पद्य और ब्रज मंडता की बोली का सहारा लेकर गद्य लिखने का प्रयत्न किया है और हरिश्चन्द्र को लल्लूलाल के पीछे के और अपने में ७०, ८० वर्ष पहले के गद्य के विकसित रूप का सहारा

शला और
साहित्य

जना आदि वृत्तियों तथा अलंकार, रस रीति और गुण-दोष आदि का वर्णन करता है।

कुछ विद्वान् साहित्य-शास्त्र का मन्त्र अध्ययन आवश्यक, प्रयोगी और मनोरंजक बताते हैं। पर हमें तो यहाँ उक्त शास्त्र अनुसार प्रस्तुत की कई कृतियों के अध्ययन के सन्ध में ही रीति-रिवाज करना है। हमें तो यही देखना है कि इस शास्त्र की सहायता से आनन्द का उत्प्रेक करने में काव्य कहाँ तक समर्थ होता है। साहित्य शास्त्र के नियम काव्य रचना के सहायक मात्र हैं—वे काव्य के आधार नहीं। काव्य के मूल रूप की रचना उनसे अलग और स्वतंत्र है। इस बात को भूलाकर साहित्य शास्त्र का विश्लेषण ही अपना मुख्य कर्तव्य मान लेना, मानो किसी उद्यान की सुन्दरता का अनुभव न करके यह बात जानने में लग जाना है कि माली ने किन नियमों के परिपालन से उसे सुन्दरता का रूप दिया है। साधारण लोगों के लिये तो उस सुन्दरता का अनुभव करना ही मुख्य बात है, माली की कला का विवेचन गौण है। इसी प्रकार मानव हृदय पर ललित कलाओं का जो प्रभाव पड़ता है और उसके कारण आनन्द का जो अनुभव होता है, वही मुख्य है, और वही जानना भी चाहिए। यहाँ इस बात का जानना कि किन किन उपायों का अवलंबन करके कौन कला सफल और उत्तम हो सकी है, गौण बात है। हाँ, जो किसी विशेष कला का ज्ञान प्राप्त करना चाहते हों अथवा जिनमें सहज प्रतिभा वर्तमान हो, वे उस कला के नियमों और सिद्धांतों का अध्ययन कर चूकते हैं। किसी तैयार की-

आलोचना की आधारभूत हो सकती है। आरम्भ में यह भी जा चुका है कि काव्य के अतर्गत वे ही पुस्तके मानी जायें जो विषय तथा उसके प्रतिपादन की विशिष्ट रीति के मानव हृदय को स्पर्श करनेवाली हों और जिनमें लोकोत्तर देनेवाले तथा मनोमोहक मूल तत्वों की सामग्री विशेष रूप वर्तमान हो। इस भाव को अधिक स्पष्ट करने के लिये यह लिखा जा चुका है कि जीवन व्यापार के निरीक्षण द्वारा सचित सामग्री को कवि कौशल द्वारा काव्य-कला का रूप है, वह बुद्धि-तत्व, रागात्मक तत्व और कल्पना-तत्व पर रहने के अतिरिक्त एक चौथे तत्व की भी आश्रित रहती है। वही तत्व उस सामग्री को ऐसा रूप देता है जो क्रम, चारुता और प्रभावोत्पादकता के सिद्धांतों के अनुकूल होता है। इन तत्वों का आश्रय लिए कवि की कृति में चारुता और मनोमोहकता नहीं आ सकती, चाहे उसकी सामग्री कैसी उत्तम न हो और उसके विचार, भावनाएँ और कल्पनाएँ कितनी ही परिष्कृत और अश्रुतपूर्व न हों। इस रचना-चमत्कार के विषय में आगे चलकर विशेष विवेचना की जायगी। यहाँ इतना कह देना आवश्यक है कि जिस प्रकार अन्यान्य ललित कलाओं के सिद्धांतों और नियमों के अनुसार प्रस्तुत सामग्री को उन कलाओं का मूर्त रूप दिया जाता है, उसी प्रकार काव्य-कला को भी निर्दिष्ट नियमों और सिद्धांतों का अनुसरण करना पड़ता है। तथा वह सुन्दरता आनन्द का उद्रेक करने में समर्थ होती है। इन नियमों और सिद्धांतों का समावेश अलंकार आदि के रूप में "साहित्य शास्त्र" में होता है। यह शास्त्र अभिधा, लक्षण,

चौथा अध्याय

कविता का विवेचन

हम यह कह चुके हैं कि काव्य के अतर्गत वे ही पुस्तकें आती हैं जो विषय तथा उसके प्रतिपादन की रीति के

कारण मानव हृदय को स्पर्श करनेवाली हो और जिनमें रूप सौष्टव का मूल तत्व तथा उसके द्वारा आनन्द कविता और पद्य का उद्रेक करने की शक्ति विशेष रूप से वर्तमान हो। इस लक्षण का विवेचन करने पर

स्पष्ट होता है कि काव्य में दो बातें मुख्य हैं—एक तो विषय और उसके प्रतिपादन की रीति का मानव हृदय को स्पर्श करनेवाली होना, और दूसरे रूप सौष्टव और उसके द्वारा आनन्द का उद्रेक होना। ये दोनों गुण गद्य और पद्य दोनों में हो सकते हैं। हमारे भारतीय शास्त्रकारों ने मुख्यतया पद्य में ही इन गुणों का होना माना है। साधारणतः काव्य शब्द से पद्य ही का बोध होता है। जहाँ उन्हें गद्य का निर्देश करना आवश्यक हुआ है, वहाँ उन्होंने “गद्य-काव्य” पद का प्रयोग किया है। इससे यह स्पष्ट है कि यद्यपि पद्य काव्य की ओर उन्होंने विशेष ध्यान दिया है, तथापि वे यह बात भी मानते थे कि गद्य में भी काव्य के लक्षण आ सकते हैं। यह युग गद्य का है, अतएव काव्य के अतर्गत हमें पद्य काव्य और गद्य काव्य दोनों मानने चाहिएँ। पद्य का दूसरा नाम कविता है जिसमें मनोविकारों पर प्रभाव

हुई वस्तु और उसके तैयार होने की विधि में जा अन्तर वही अन्तर काव्य और साहित्य शास्त्र में भी है। यह है कि किसी तैयार की हुई वस्तु को देख कर हम यह जान लिये उत्सुक हो कि यह कैसे तैयार की गई है। तब तो हमें कारखाने में जाना पड़ेगा जिसमें वह बनी होगी और निर्माण की सभी प्रक्रियाओं को एक एक करके देखना होगा। इसी प्रकार किसी काव्योत्पादक के कारखाने की देखभाल कला पुर्जों की जाँच, जिनकी सहायता से काव्य प्रस्तुत होता है हम में से विशेष प्रवृत्ति के कुछ ही लोगों के लिये जावर कर सकती है। पर इस तरह की जाँच पड़ताल सद्दियों के लिये काव्य रस के लोलुप रसिक मधुव्रतों के लिये—कहाँ तक मनोर होगा, इसमें सदेह ही है। अतएव काव्य-कला को रीति, जलका आदि बाहरी बातों अथवा उनके विवेचक ग्रन्थों में ढूँढना भूल है।

ग का, उनकी भाषा के रग-ढग का है। सरल शब्दों में हम यह कह सकते हैं कि पद्य में लय-सयुक्त भाषा या वृत्त की भी आवश्यकता है जो कविता का वाह्य रूप है। उसकी अन्तरात्मा मनोवेग और कल्पना हैं। इस अध्याय में हम कविता और पद्य के कुछ साधारण भेद के विषय में लिख चुके हैं। जिस वाक्य में कविता का वाह्य रूप अर्थात् लय मय भाषा या वृत्त ही होगा, उसकी अन्तरात्मा अर्थात् मनोवेगों और कल्पना का बाहुल्य न होगा, वह पद्य के नाम से पुकारा जा सकेगा, कविता के महत्वपूर्ण नाम का अधिकारी न होगा। अतएव जहाँ केवल कल्पना और मनोवेग ही हों, वहाँ समझना चाहिए कि कविता की अन्तरात्मा अपने वाह्य रूप के बिना ही वर्तमान है, और जहाँ केवल वृत्त हो, वहाँ समझना चाहिए कि उसका वाह्य रूप, अन्तरात्मा के बिना, सड़ा किया गया है। सारांश यह है कि कविता में, वास्तविकता में, वाह्य रूप और अन्तरात्मा दोनों का पूर्ण संयोग आवश्यक और अनिवार्य है। ✓

कुछ लोगों का कहना है कि कविता के लिये वृत्त की आवश्यकता नहीं है। उनका कहना है कि वृत्त एक प्रकार का परि-

धान है, वह कविता का भूषण है, उसका मूल तत्त्व नहीं है, उसके बिना भी कविता हो सकती है और हुई है। यह सच है कि गद्य में भी कविता के

लक्षण उपस्थित रह सकते हैं, पर वह कविता नहीं है, वह गद्य है। यह और बात है कि हम उसमें उन गुणों की विशेषता देखकर उसे “कवितामय गद्य” की उपाधि दें, पर हे वह वास्तव में गद्य ही। बिना वृत्त के कविता न आज तक कही मानी गई है

कविता
और वृत्त

त्मक तत्वों का बाहुल्य हो। कविता की यह विशेषता है। जीवन से संध रखनेवाली जिस किसी घात से उसका होगा, उसमें मनोवेग अवश्य वर्तमान होगा, तथा कल्पना में वह प्रस्तुत सत्ता को काल्पनिक सत्ता का और काल्पनिक सत्ता को वास्तविक सत्ता का रूप दे देगी। इसका तात्पर्य यह है एक तो कविता में मनोवेगों (भावों) और रागों की होगी, और दूसरे कल्पना का प्राबल्य इतना अधिक होगा कि वास्तविक वस्तुएँ कल्पनामय बन जायँगी, और जो है, अर्थात् जिनकी उत्पत्ति कवि के अंतःकरण में हुई है, वे वास्तविक जान पडने लगेंगी।

परन्तु केवल इन्हीं दोनों गुणों के कारण कविता का स्वरूप स्थिर नहीं होगा। हम यह नहीं कह सकते कि जहाँ मनोवेग और कल्पना की प्रचुरता हुई, वहाँ कविता का प्रादुर्भाव भी हुआ। अधिक से अधिक हम इतना ही कह सकते हैं कि ये दोनों तत्व अलग-अलग आवश्यक हैं, और जिस वाक्य में ये न होंगे, वह कविता न कहला सकेगा। परन्तु इनके अतिरिक्त कुछ और भी है। गद्य में भी वे रागात्मक और कल्पनात्मक गुण वर्तमान हो सकते हैं, पर ऐसा गद्य कवितामय कहलावेगा, कविता नहीं। गद्य और कविता में कुछ भेद है। प्रायः ऐसा होता है कि गद्य भी कवितामय हो सकता है और कविता भी गद्यमय हो सकती है। अब यह जानना आवश्यक हुआ कि दोनों में भेद क्या है। वह गुण जो कविता में ऊपर कहे हुए दो तत्वों के अतिरिक्त आवश्यक है, वही है जो गद्य और पद्य का भेद निर्धारित करता है। गद्य और पद्य में मुख्य भेद उनके रूप का, उनकी भाव-व्यंजन

मनोवेग उच्चैर्जित हो उठते हैं, हमारे भावों में अद्भुत परिवर्तन हो जाता है और हमारी कल्पना कवि की कल्पना का अनुसरण करती हुई, जहाँ जहाँ वह ले जाता है, चली जाती है और अपनी सत्ता भूतकर उसकी सत्ता में लीन हो जाती है। अतएव कविता को संगीत या वृत्त से अलग करना उसके एक प्रधान गुण को छोड़ देना है। 7/1/25

हम यह बतला चुके हैं कि कविता मनोवेगों और कल्पनाओं द्वारा होनेवाली जीवन की व्याख्या है। इसे भली भाँति समझने के लिये कविता और विज्ञान का मुख्य भेद जान लेना आवश्यक है। विज्ञान का सन्ध ससार के प्राकृतिक तत्वों या भूतार्थों से है। अर्थात् वह उन वस्तुओं पर विचार करता है जो भौतिक वास्तविकता से संबन्ध रखती हैं। वैज्ञानिक भौतिक वस्तुओं के रूप, आकार, रचना, गुण, स्वभाव और संबन्ध पर विचार करता, उन्हें परस्पर मिलाता, उनका वर्गीकरण करता तथा उन कारणों या क्रियाओं का पता लगाता है जिनके अधीन होकर वे अपना वर्तमान रूप धारण करती हैं। इस प्रकार विज्ञान का प्रत्येक आचार्य जगत् के इस बाह्य रूप का विषयात्मक विचार करता है, और एक एक प्राकृतिक तत्व को मिलाकर पहले सादृश्य के यत्न पर कई वर्ग स्थापित करता और फिर कई छोटे छोटे वर्गों से एक बड़ा वर्ग स्थापित करता है। इस प्रकार वह सृष्टि में अनेकता और अस्त-व्यस्तता के स्थान पर एकता और क्रमशीलता स्थापित करने का उद्योग करता है। अतएव विज्ञान का उद्देश्य पदार्थों की क्रमबद्ध, बुद्धि सगत और सहेतुक व्याख्या करना है जिसके अंतर्गत उनका

और न मानी जाती है। फिर यह बात भी विचारणीय है कि मानव जीवन में संगीत का भी एक विशेष स्थान है। प्रकृति ही संगीतमय है। मद् मद् वायु के संचार, झरनों की कलकलध्वनि पत्तों की सरसराहट, नदियों के प्रवाह, पक्षियों के कलरव, यह तक कि समुद्र-गर्जन में भी संगीत है, जिससे मनुष्य की आत्मा को आनंद और सतोष प्राप्त होता है। इसे कविता से अलग करना मानो उसके रूप, उसके महत्व और उसके प्रभाव को बहुत कुछ कम कर देना है। कुछ लोग वृत्त को एक प्रकार का वधन मानते हैं और कहते हैं कि इसकी यह वेड़ी काट दो, इसे मुक्त कर दो, यह स्वतंत्र होकर अपना कार्य करे। परंतु जो लोग कविता के प्रेमी हैं, जिन्होंने उसके अमृत रस का आस्वादन किया है, जो उसकी मिठास का अनुभव कर चुके हैं, वे मुक्त कठ स. कहते हैं कि उसकी संगीतमय भाषा का गभीर और आह्लादकारी प्रभाव उसका महत्व बढ़ाता, उसे मधुर और मनोहारी बनाता तथा मानव हृदय में अलौकिक आनंद का उद्रेक करता है। एवं कविता का संगीतमय बाह्य रूप नष्ट करना मानो कविता की शक्ति का नाश करना है।

केवल इतना ही नहीं है। सृष्टि के प्रारंभ से सभी गभीर और मर्मव्यापी भावों को मनुष्य ने संगीतमय भाषा में ही व्यक्त किया है। यह गभीरता और मर्मस्पर्शिता जितनी ही अधिक होगी, संगीत उतना ही उन्नत और मधुर होगा। अतएव कविता और वृत्त या संगीत का संबंध बहुत पुराना और स्थायी है। इस सच के कारण हम कभी कभी इस ससार को भूलकर एक दूसरे ही अलौकिक आनंद लोक में जा विराजते हैं, हमारे

मनोवेग उत्तेजित हो उठते हैं, हमारे भावों में अद्भुत परिवर्तन हो जाता है और हमारी कल्पना कवि की कल्पना का अनुसरण करती हुई, जहाँ जहाँ वह ले जाता है, चली जाती है और अपनी सत्ता भूलकर उसकी सत्ता में लीन हो जाती है। अतएव कविता को संगीत या वृत्त से अलग करना उसके एक प्रधान गुण को छोड़ देना है। 7/1/85

हम यह बतला चुके हैं कि कविता मनोवेगों और कल्पनाओं द्वारा होनेवाली जीवन की व्याख्या है। इसे भली भाँति समझने के लिये कविता और विज्ञान का मुख्य भेद जान लेना आवश्यक है। विज्ञान का साधन ससार के प्राकृतिक तत्वों या भूतार्थों से है। अर्थात् वह

कविता
और विज्ञान

उन वस्तुओं पर विचार करता है जो भौतिक वास्तविकता से संबन्ध रखती हैं। वैज्ञानिक भौतिक वस्तुओं के रूप, आकार, रचना, गुण, स्वभाव और संबन्ध पर विचार करता, उन्हें परस्पर मिश्रता, उनका वर्गीकरण करता तथा उन कारणों या क्रियाओं का पता लगाता है जिनके अधीन होकर वे अपना वर्तमान रूप धारण करती हैं। इस प्रकार विज्ञान का प्रत्येक आचार्य जगत् के इस वास्तविक रूप का विषयात्मक विचार करता है, और एक एक प्राकृतिक तत्व को मिलाकर पहले सादृश्य के बल पर कई वर्ग स्थापित करता और फिर कई छोटे छोटे वर्गों से एक बड़ा वर्ग स्थापित करता है। इस प्रकार वह सृष्टि में अनेकता और अस्त-व्यस्तता के स्थान पर एकता और क्रमशीलता स्थापित करने का उद्योग करता है। अतएव विज्ञान का उद्देश्य पदार्थों की क्रमबद्ध, बुद्धि सगत और सहैतुक व्याख्या करना है जिसके अंतर्गत उनका

गुण, उद्भव और इतिहास सम्मिलित रहता है, और जो काव्य कारण-सबध तथा प्राकृतिक नियम के आधार पर की जाती है। इसके अतिरिक्त जो कुछ बच जाता है, उससे विज्ञान का न कोई सम्बन्ध है और न प्रयोजन।

परन्तु यह स्पष्ट है कि इस वैज्ञानिक व्याख्या के अनन्तर जो कुछ बच रहता है, उससे हमारा बड़ा घनिष्ट सम्बन्ध है। हम ससार के नियम-व्यवहार में देखते हैं कि पदार्थों या घटनाओं के वास्तविक रूप से हम आकृष्टित नहीं होते, वरन् उनका वास्तविक रूप और हमारे मनोवेगों पर उनका प्रभाव हमें विशेष आकृष्ट करता है। जब हम विज्ञान के अध्ययन में लगे रहते हैं, तब समस्त सृष्टि को प्राकृतिक घटनाओं की एक समष्टि समझते हैं, जिनका जाँच करना, जिनका वर्गीकरण करना और जिनका कारण ढूँढ निकालना हमारा कर्तव्य होता है। परन्तु हम अपने नित्य के व्यवहार में इन घटनाओं को इस दृष्टि से नहीं देखते। विज्ञान के उन घटनाओं का पूरा पूरा समाधान करनेवाला कारण बता देने पर भी हम उनकी अद्भुतता और सुन्दरता से ही प्रभावान्वित होते हैं। कैसी ही स्पष्ट वैज्ञानिक व्याख्या क्यों न हो, वह हमारे इस प्रभाव को निर्मूल नहीं कर सकती, उल्टे वह उसके बढ़ाने ही का कारण होती है। इसी साधारण बात में हमें कविता के मूल और उसकी शक्ति का पता लगता है। साधारणतः हमें सृष्टि की अद्भुतता और सुन्दरता का अनुभव अस्पष्ट और कुठित सा होता है। पर जब हमारी संवेदना उत्तेजित हो उठती है, तब यही अनुभव बहुत स्पष्ट और प्रभावोत्पादक हो जाता है और हममें आनन्द, आश्चर्य, कृतज्ञता, आदर भाव आदि का उद्रेक करता है। ऐसी

की चित्तवृत्ति से कविता का प्रादुर्भाव होता है और वह सासारिक प्रदार्थों को रागात्मक तथा आध्यात्मिक भावना से रजित करके हमारे सम्मुख उपस्थित करती है। इस दृष्टि से कविता विज्ञान के प्रतिकूल तथा अनुकूल दोनों होती है।

ऊपर हमने कविता और विज्ञान के सम्बन्ध में जो कुछ लिखा है, उसे स्पष्ट और मनोनिविष्ट करने के लिये हम यहाँ कुछ उदाहरण देते हैं। जब हम किसी बगीचे में जाते हैं, तब भिन्न भिन्न ऋतुओं में होनेवाले रगविरग मनाहर फूलों को देखकर माली से उनके नाम पूछते हैं। वह किसी का नाम गुलाब, किसी का कमल और किसी का जूही, चमेली या हरसिंगार बताता है। विज्ञान-विशारद हमें बतावेगा कि यह फूल इस श्रेणी का है, इसकी उत्पत्ति इस प्रकार होती है, इसमें सुगन्धि ऐसे आती है, इसके गर्भ, केसर और पराग का इतिहास इस प्रकार है आदि। इसमें सन्देह नहीं कि जो कुछ वैज्ञानिक कहेगा, वह अत्यन्त ही अद्भुत और मनोरंजक होगा, परन्तु हम जिस दृष्टि से उन फूलों को देखते हैं, वह कुछ और ही है। उसकी सुंदरता और मधुरता का अनुभव करने के लिये हमें कवि का आश्रय लेना पड़ेगा। वही हमारे लिये यह काम कर सकता है। मैथ्यू आर्नल्ड का कहना है—“कविता की महती शक्ति इसी में है कि वह वस्तुओं का वर्णन इस प्रकार करती है कि हममें उनके विषय में एक अद्भुत, पूर्ण, नवीन और गहरी भावना उत्तेजित हो जाती है। इस प्रकार वह उनसे हमारा सम्बन्ध स्थापित करती है। हमें इस बात का पता नहीं लगता कि वह भावना भ्रमात्मक है अथवा वास्तविक, अथवा वह हमें वस्तुओं की

वास्तविक प्रकृति या गुणों का ज्ञान कराती है या नहीं। हमें तो इस बात से काम है कि कविता हममें इस भावना को उत्तेजित करती है, और इसी में उसकी महत्ता है। विज्ञान पदार्थों की इस भावना को वैसा उत्तेजित नहीं करता, जैसा कि कविता करती है।” देखिए, इन्हीं फूलों में से किसी किसी फूल को चुनकर कवि क्या कहते हैं—

— “खिला है नया फूल उपवन में।

सुखी हो रहे है सय तरंग, बेलें हँसती मन में ॥

रूप अनूठा लेकर आया, मृदु सुगंध फैलाई।

सय के हृदय-देश में अपनी प्रभुता बजा उठाई ॥”

“अहो कुसुम कमनीय कहो क्यों फूले नहीं समाते हो।

कुछ विचित्र ही रंग दिखाते मद मद मुसकाते हो ॥

हम भी तो कुछ सुने, किस लिये इतना है उल्लास तुम्हें।

“बात बात में खिल गिलकर तुम किसकी हँसी उड़ाते हो ॥

वैसी हवा लगी यह तुमको, क्षणिक विभ्रम में भूलो मत।

अभी सबेरा है, कुछ सोचो, भवसर व्यर्थ गँवाते हो ॥”

“ग्रीष्म काल के अत समय की यह कलिका हे भति प्यारी।

विकसी हुई अकेली शोभा पाती इसकी छवि न्यारी ॥

कलियाँ और खिली थीं जो सब थीं इसकी सखियाँ सारी।

सो सब कुम्हला गईं देखिए, सूनी है उनकी ब्यारी ॥

‘सुख दुःख दोनों आते जाते इस जग में धारी बारी।’

इन कलिकाओं से सूचित है विधि-विपाक यह ससारी ॥”

भारतवासी मात्र ग्रीष्म के ताप की प्रचंडता और वर्षा के शान्तिमय सुरम्य प्रभाव का अनुभव करते हैं। वैज्ञानिक तो हमें इतना ही बतावेगा कि बाहर अमुक दिन ताप इतनी डिग्री और

या मे इतनी डिग्री बा, और गत वर्ष की अपेक्षा इतना कम,
। अधिक था । पर कवि कहेगा—

“प्रयत्न प्रचंड चडर की किरन देखो
 धैर उदड नव खड धुमलति है ।
 औटि के कराही रतनाकर को तेल जैसे
 नैन करि जल की लहर उलउति है ।
 ग्रीपम की कडिन कराल ज्वाल जाती यह
 काल घ्याल मुखट्ट की देहँ पिघलति है ।
 लका भयो आसमान भूधर भभूका भयो
 भभकि भभकि भूमि दावा उगलति है ॥”

“जोवन को आसकर ज्वाला को प्रकासकर
 भोर ही ते भासकर आसमान छायो हे ।
 धमक धमक धूप सूखत तलाय कृप
 पौन कौन जौन भौन भागि म नचायो हे ।
 तकि थकि रहे जकि सकल बिहाल हाल
 ग्रीपम अचर घर रचर सतायो हे ।
 मेरे जान काहू कृपभान जगमोचन को
 तीसरो त्रिलोचन को लोचन खुलायो है ॥”

वर्षा के सवध मे वैज्ञानिक विद्वान् यह कहेगा कि मौसिमी
 हवा इतने वेग से चती आ रही है, वह इस दिशा की ओर जा
 रही है और उसके कारण अमुक प्रातों में वर्षा होने की सभा-
 वना है, अथवा इन इन स्थानों मे इतने इच पानी बरसा । पर
 कवि कहेगा—

“सुखद सीतल सुचि सुगधित पवन लागी बहन ।
 सलिल बरसन लगे, बसुधा लगी सुखमा लहन ॥

लहलही लहरान लागीं सुमन बेली मृदुल ।
हरित कुसुमित लगे झूमन वृच्छ मञ्जुल विपुल ॥
हरित मनि के रग लागी भूमि मन को हरन ।
लसति इन्द्रधनु धवली छटा मानिक वरन ॥
विमल बगुलन पाँति मनहुँ बिसाल मुक्तावली ।
चन्द्रहास समान चमकति चंचला त्यों भली ॥
नील नीरद सुभग सुग्धनु वलित सोभाधाम ।
लसत मनु बनमाल धारे ललित श्री घनस्याम ॥
कृप कुँट गँभीर सरवर नीर लाग्यो भरन ।
नदी नद उफनान लागे, लगे झरना धरन ॥
रटत दादुर विविध लागे रुचन चातरु वचन ।
कृप डापत मुदित कानन लगे केकी नचन ॥
मेघ गरजत मनहुँ पावस भूप को डल सगल ।
विजय दुदुभि हनत जग मे छीनि ग्रीसम अमल ॥”

इससे प्रकट है कि कवि की कल्पना हमारे सुख-दुख आदि की भावनाओं का जैसा सुन्दर और प्रभावोत्पादक तथा सच्चा चित्र खींच सकेगी, वह वैज्ञानिक की कार्य-सीमा के बाहर है।

यह कहना कि कवि की कल्पना में सत्यता का अभाव रहत है, सर्वथा अनुचित है। सत्यता का जो अर्थ साधारणतः किय जाता है, उसे कविता में ढूँढना ठीक न होगा। वह तो केवल विज्ञान में मिल सकता है। कविता में सत्यता से अभिप्राय उस निरूपकता से है, जो हम अपने भावों या मनोवेगों का व्यञ्जन करने में, उनका ठम पर जो प्रभाव पड़ता है, उसे प्रत्यक्ष करने में तथा उनके कारण हम में जो सुख दुःख, आशा निराशा, भय-आशंका, आश्चर्य,

कवि-कल्पना
में सत्यता

समत्कार, श्रद्धा-भक्ति आदि के भाव उत्पन्न होते हैं, उनको अभिव्यक्त करने में प्रदर्शित करते हैं। अतएव कविता में सत्यता की कसौटी यह नहीं हो सकती कि हम वस्तुओं का वास्तविक रूप खोलकर दिखावे, किंतु इस बात में होती है कि उन वस्तुओं की सुन्दरता, उनका रहस्य, उनकी मनोमुग्धकारिता आदि का हम पर जो प्रभाव पड़ता है, उसे कविता की दृष्टि से स्पष्ट प्रकट करके दिखावे। यही कविता द्वारा जीवन की—मानव जीवन और प्राकृतिक जीवन की—कल्पना और मनोवेगों के रूप में व्याख्या है। परन्तु यह बात न भूलनी चाहिए कि कवि का सबव वस्तुओं की सुन्दरता, उनके भीतरी रहस्य और उनकी मनोमुग्धकारिता से है, इस कारण कवि जो चाहे, लिखने के लिये स्वतंत्र है। उसके लिये प्राकृतिक घटनाओं का, वस्तुओं की वास्तविक स्थिति आदि का कोई प्रतिबन्ध नहीं है। यह सच है कि कवि हमें वस्तुओं के 'ढ' भाव का परिचय, हमारे और उनके परस्पर सम्बन्ध को कल्पना और मनोवेगों से रजित करके कराता है, परन्तु हम यह बात नहीं सह सकते कि वह हमें अँदरे में ढकेल दे और वस्तुओं के विकृत रूप से हमें परिचित करावे। उसका सासारिक ज्ञान और प्राकृतिक अनुभव स्पष्ट, उच्च और स्थायी होना चाहिए, और जिन घटनाओं या बातों को वह उपस्थित करे, उनके सम्बन्ध में उसके सिद्धांत निष्कपटता तथा सचाई की नींव पर स्थित हों। जहाँ इसका अभाव हुआ, वहाँ कविता की महत्ता बहुत कुछ कम हो गई।

श्रीपति कवि लिखते हैं—“गोरी गरवीली तेरे गात की पुराई आगे चपला निरुई अति लागत सइल सी।” चपला की

चमक प्रसिद्ध है। उस चमक या द्युति से गीत की उपमा न देकर "गीत की गुराई" की उपमा देना अनुचित है।

भिरपारीदास जी कहते हैं—“कज सकोच गडे रहे कीच मीनत बोरि दियो दह तीरन।” कमल के फूल और पत्ते पानी के ऊपर रहते हैं, उनकी नाल अवश्य पानी के नीचे में गडी रहती है। आँसो की उपमा कमल के फूल या पराडियों से दी जाती है, कमल के समूचे पौधे से नहीं। तप के मारे कमल को अपना वह अंग छिपाना था, जो आँसु टकर का नहीं था, पर उसे तो वह ऊपर ही रखता है। ऐसी उक्ति प्रकृति-निरीक्षण के प्रतिफूल होने से प्राद्य न चाहिए।

गोसाईं तुलसीदासजी ने कहा है—

“फूलै फले न बेंत, जदपि सुधा बरपाहि जलद।
मूरख हृदय न चेत, जौ गुरुमिलहि बिरंचि सम ॥”

पहले तो बेंत फलता और फूलता है। फिर सुधा का जीवन दान देना या अमर करना माना जाता है। उसके से कोई पौधा यदि सूखा हुआ हो, तो हरा-भरा हो सकता है या सदा जीवित रह सकता है, पर अपनी जाति या अपना गुण नहीं बदल सकता। गोस्वामीजी ने कवि-पद्धति के अनुसार का न फूलना फलना लिखा है, पर यह बात प्रकृति के विरुद्ध है। इसी प्रकार चकोर का बाग राना, चद्रकात मणि का जल टपकाना आदि कवि कल्पित बातें हैं, जिनका व्यवहार कविजन के अघ परपरा के कारण करते आते हैं। हमारी समझ में अब इस परपरा को छोड़कर प्रकृति का अनुसरण करना ही उचित और

नगत होगा। प्रकृति के विरुद्ध वाते यदि कवि प्रकृति के अनुसार नहीं, तो वे कवि की परतत्रता सूचित करती हैं, पर जहाँ कवि-प्रथा का अनुसरण भी नहीं है, वहाँ वैसी उक्तियाँ कवि की अज्ञानता, उच्छ्रुखलता या प्रकृति की अवहेलना ही सूचित करती हैं। जैसे मिहारी सतसई के कर्ता ने यह दोहा लिखा है—

“सन मृक्यों बीत्यो रनो, ऊगौ एइ उरारि ।
हरी हरी अरहर अजौं, धर धरहर हिय नारि ॥”

जिन्हें इस बात का अनुभव है कि किस ऋतु में कौन कौन धान्य उत्पन्न होते हैं वा पकते हैं, वे कहेंगे कि कपास पहले होता है और सन पीछे उग्राडा जाता है। पर मिहारीताल जी ने सन के पीछे कपास का होना बताया है। इस सम्बन्ध में इतना ही कहना बहुत होगा कि कवि ने अपने या दूसरों के अनुभव से काम नहीं लिया, और इस प्रकार प्रकृति के साथ अन्याय कर डाला। शृंगार-सतसई के कर्ता ने इस भाव को इस दोहे में इस प्रकार दिखाया है—

“कित चित गोरी जो भयो, उख रहरि के नास ।
अजहूँ अरी हरी हरी जहे तहँ ररी कपास ॥”

और अरहर के कट जाने पर भी कपास के पौधों का जहाँ तहाँ हरा रहना वर्णन किया है जो ठीक ही है।

कवि देवजी ने रसविलास में “कसमीर की किसोरी” का वर्णन करते हुए लिखा है—“नोचन के रग भरी ईगुर से अगनि पै ऐँडिन लौं आँगी छाजै छविन की भीर की।” ऐसा जान पड़ता है कि कवि जी ने किसी से सुन लिया होगा कि काश्मीर की युवतियों का रग बहुत लाल होता है। ईगुर से अच्छा

चमक प्रसिद्ध है। उस चमक या द्युति से गीत की काँति-उपमा न देकर “गीत की गुराई” की उपमा देना अनुचित है।

भिरारीदास जी कहते हैं—“कज सकोच गडे रहे काँप मीनन चोरि दियो दह तीरन।” कमल के फूल और पत्ते पानी के ऊपर रहते हैं, उनकी नाल अवश्य पानी के नीचे से गडी रहती है। आँसु की उपमा कमल के फूल या पत्तियों से दी जाती है, कमल के समूचे पौधे से नहीं। के मारे कमल को अपना वह अंग छिपाना था, जो आँसु टपकर का नहीं था, पर उसे तो वह ऊपर ही रखता है। ऐसी उक्ति प्रकृति-निरीक्षण के प्रतिकूल होने से ग्राह्य न चाहिए।

गोसाईं तुलसीदासजी ने कहा है—

“फूलै फले न वेंत, जदपि सुधा बरपहि जलद।

मूरख हृदय न चेत, जौ गुर मिलहि विरचिसम ॥”

पहले तो वेंत फलता और फूलता है। फिर सुधा का जीवन दान देना या अमर करना माना जाता है। उसके से कोई पौधा यदि सूखा हुआ हो, तो हरा-भरा हो सकता है या सदा जीवित रह सकता है, पर अपनी जाति या अपना नहीं बदल सकता। गोस्वामीजी ने कवि-पद्धति के अनुसार का न फूलना फलना लिखा है, पर यह बात प्रकृति के विरुद्ध है। इसी प्रकार चकोर का भाग खाना, चंद्रकांत मणि का जल टपकाना आदि कवि-कल्पित बातें हैं, जिनका व्यवहार कविजन के अध परपरा के कारण करते आते हैं। हमारी समझ में अत्र परपरा को छोड़कर प्रकृति का अनुसरण करना ही उचित अ

देखिए, पंडित रामचंद्र शुभ ने बुद्धचरित में वसंत का कैसा सुंदर वर्णन किया है—

“ या याग तढाग लसैं चहुँ ओर ।

लसे नृप पल्लव सो लहर लहिकै तर मद् समीर झहोर ।

कहुँ नव रिशुङ्गाल सो लाल छप्पात धने वनखड के छोर ।

परै जहँ खेत सुनात तहाँ अमलीन किसानन को कल रोर ।

लिप खरिहानन म सुधरे पथपार पयार के इह लखात ।

मटे नव मञ्जुल मारन सौँ सहकार न भगव माहिँ समात ।

भरो छवि सो छल्काय रहे, मृदु सौरभ ले बगरावत वात ।

चरै यहु ठोर कगारन म जहँ गावत ग्वाल नचावत गात ।

लदे बलियान भौ पूलन सो कघनार रहे कहुँ डार नवाय ।

भरो जहँ नीर धरारस भीजि के दीगी है दूब की गोठ चढ़ाय ।

रह्यो कल गान त्रिहगन को भति मोद भरो चहुँ ओर सौँ भाय ।

कउँ लघु जतु अनेक, भग पुनि पास की श्राडिन को शहराय ।

ढोलात है यहु भृग पतग सरीसृप मगल मोद मनाय ।

भागत श्राडिन सौँ कडि तीतर पास कहुँ कछु भाइट पाय ।

बागन के फल पै कहुँ कीर है भागत घोंच चलाय चलाय ।

धावत है धरिये हित कोटन चाप घनी चित चाह घडाय ।

पृक उठै कयहुँ कल कठ सौँ कोकिल धानन में रस नाय ।

गीघ गिरै छिति पे कजु देखत, चील रह्यो नम में मँडराय ।

श्यामल रेस धरे तन पै इत सौँ उत दौरि के जाति गिसाय ।

निमल ताल के तीर कहुँ थक बेटे हैं मीन पै ध्यान लगाय ।

चित्रित मंदिर पै चडि मोर रह्यो निज चित्रित पख दिहाय ।

याह के याजन याजन की धुनि दूर के गाँव में देति सुनाय ।

वस्तुन सौँ सब शाति समृद्धि रही बहु रूपन में दरसाय ।

देति इतो सुख साज कुमार रह्यो हिय में भति ही हरजाय ।”

लाल रंग कवि जी के ध्यान में न आया होगा, इसलिये उसके अगों की उपमा ईगुर से दे दी। यदि अमेरिका के इंडियनों के रंग की उपमा ईगुर से दी जाती तो उपयुक्त सकता था। पर 'कसमीर की किसोरी' के अग की उपमा से देना सर्वथा अनुचित और अनुपयुक्त है। हाँ, यदि कोमल कपोलों की उपमा किसी अच्छे गहरे लाल रंग से तो हो सकता था, पर वह भी सर्वथा ठीक न होता। उस उपमा गहरे गुलाबी रंग या सेब की ललाई से देना उपयुक्त प्रकृति-सगत होता।

यह सब कहने का तात्पर्य इतना ही है कि कवि को अपनी कल्पना के आगे प्रकृति का गला घोटने या कम से कम उससे सर्वथा प्रतिकूल बातें कहने का अधिकार नहीं है।

यहाँ पर हम कवियों के प्रकृति के चित्र चित्रण के दो अच्छे उदाहरण देकर यह दिखाना चाहते हैं कि उन्होंने के अनुभव और निरीक्षण के साथ अपनी कल्पना को भी सुचारु रूप से सजित किया है।

शरद ऋतु का वर्णन करते हुए सेनापति कहते हैं—

“कातिक की राति थोरी थोरी सियराति सेना-
पति को सुहाति सुखी जीवन के गन है।
फूले हैं कुमुद, फूली मालती सघन बन,
फूलि रहे तारे मानो मोती अनगन है।
उदित विमल चंद्र चादिनी छिटकि रही
राम कैसे जस अध अरध गगन है।
तिमिर हरन भयो सेत है धरन सब
मानहुँ जगत डीरसागर मगन है ॥”

बहु विधि दृश्य अदृश्य कला-कोशल सों छाये ।
रच्छन निधि नैसर्ग मनहुँ विधि दुर्ग बनाये ॥”

कविवर बाबू जगन्नाथदास रत्नाकर मरवाट का कैमा अच्छा
भक्तसंपूर्ण वर्णन करते हैं—

“कहुँ सुलगति कोउ घिता कहुँ कोउ जाति उझाई ।
एक लगाई जाति एक की राग्य बहाई ॥
विविध रग की उठति ज्वाल दुर्गंधनि महकति ।
कहुँ चरयी सों चटचटति कहुँ दहदह दहकति ॥
कहुँ फूरुन हित धरयो मृतक तुरतहि, तह आयो ।
परयो अग अधजरयो कहुँ कोऊ करसायो ॥
कहुँ स्वाग एक अस्थिखड ले; चाटि चिबोरत ।
कहुँ कारी महि काक डोर सों ठोकि टोरत ॥
कहुँ शृगाल कोउ मृतक अग पर ताफ लगावत ।
कहुँ कोउ शव पर बैठि गिद्ध चट चोंच चलावत ।
जई तह मजा माँस रधिर लपि परत बगारे ।
जित तित छिन्के हाड स्वेत कहुँ कहुँ रतनारे ॥
हरहरात इक दिस पीपल की पेड पुरातन ।
लटकन जामें घट घने माटी के वासत ॥
वर्षा ऋतु के काज और हूँ लगत भयानक ।
मरिता बहति सवेग करारे गिरत अचानक ॥
ररत कहुँ मडक बहूँ शिखी क्षनकार ।
काक मडली कहुँ अमगल मंत्र उचार ॥”

देखिए, बाबा दीनदयाल गिरि ने चंद्रमा पर कसी अच्छी
अन्योक्ति कहा है—

“मलो मृग धारे जगत नाम बरका जाग ।
तऊ क्रियो न मयक तुम सरनागत को ग्याग ॥

वर्षा में नदियों के बढ़ने का कैसा सुंदर वर्णन पंडित श्रीधर पाठक करते हैं—

“बहु वेग बड़े गदले जल सों
 तट रूप उतारि गिरावती हैं ।
 करि घोर कुलाहल व्याकुल है
 थल मोर-करारन ढावती हैं ।
 मरजादहि छोडि चली कुलटा
 सम विभ्रम-भौर दिखावती हैं ।
 इतराति उतावरी धावरी सी
 सरिता चदि सिंधु को धावती हैं ।”

वे ही कवि “काश्मीर सुखमा” में प्रकृति का वर्णन कैसे सुंदर शब्दों में करते हैं—

“प्रकृति इहाँ एकांत बेठि निज रूप सँवारति ।
 पल पल पलटति भेस छनिक छवि छिन छिन धारति ॥
 विमल अबु सर मुकुरन महँ मुखबिंब निहारति ।
 अपनी छवि पै मोहि आप ही तन मन वारति ॥
 सजति, सजावति, सरसति, हरसति, दरसति प्यारी ।
 बहुरि सराहति भाग पाय सुठि चित्तरसारी ॥
 विहरति विविध-विलास-भरी जोवन के मद सनि ।
 ललकति, बिलकति, पुलकति, निरसति, धिरकति बनि ठनि ॥
 मधुर मजु छत्रिपुज छटा छिरकति बनकुंजन ।
 चितवति, रिसवति, हँसति, उसति, मुसकाति, हरति मन ॥
 × × × × ×
 हिमसैननि सों धरयो अद्रिमडल यह रुरी ।
 सोहत झोनाकार सृष्टि सुखमा सुख पूरी ॥

षटु विधि दृश्य अदृश्य कला काराल सों छाये ।
रचन निधि नैसर्ग मनहुँ विधि दुर्ग बनाये ॥”

कविवर वानू जगन्नाथदास रत्नाकर मरघट का कैमा अष्टा
वीभत्सपूर्ण वर्णन करते हैं—

“कहुँ सुलगति कोउ चिता कहुँ कोउ जाति सुभाइ ॥
एक लगाइ जाति एक की राग्य यष्टाई ॥
विधिध रग की उठति उवाल दुर्गधनि मद्रकनि ।
कहुँ चरथी सों चटचटाति कहुँ दहदह दृष्टकनि ॥
कहुँ फूरन हित धरयो मृतक तुरतहि तई धाया ।
परयो अग अधजरयो कहुँ कोउ चरग्याया ॥
कहुँ स्वाग एक अस्थिखड है चारि विधाया ॥
कहुँ कारी महि कारु ठोर सों टोकि टगग्या ॥
कहुँ शृगाल कोउ मृतक अग पर ताक लग्याया ॥
कहुँ कोउ शव पर बैठि गिद्ध चट घोष अष्टाया ॥
जहै तहँ मजा मोस रधिर रगि परम अग ॥
जित तित टिटके हाड स्वेत कहुँ यष्टु मगना ॥
हरहरात इक दिस पीपल को पेड़ पृगना ॥
रत्नकन जामें घट घने मारी कें प्रागुम ॥
चर्पा मृतु क काज और हू लगान अयाया ॥
सरिता यहति सयग करार गिरम अयाया ॥
ररत कहुँ मडक कहुँ शिला अयाया ॥
कार मडली कहुँ अमगल मत्र अयाया ॥”

देखिए, वाना दोनदयाल गिरि ने अष्टमा पर कैमा अष्टा

अन्योक्ति कहा है—

“मैलो मृग धारे जगत नाम, कर्षकी जाम ।
तऊ कियो न मयक तुम मरनाम पं। म्याग ॥

सरनागत को त्याग कियो नहिं प्रसे राहु के ।
 लिये हिये में रहो तजो नहिं कहे काहु के ॥
 वरने दीनदयाल जोति मिस सो जस फैलो ।
 हो हरि को मन सही कहै नर पामर मैलो ॥”
 “पूरे जदपि पियूख तैं हर सेपर भासीन ।
 तदपि पराये वस परे रहो सुधाकर छीन ॥
 रहो सुधाकर छीन कहा है जो जग बंदत ।
 केवल जगत बग्यान पाय न सुजान अनदत ॥
 वरने दीनदयाल चद हो हीन अधूरे ।
 जो लागि नहिं स्वाधीन कहा अमृत तैं पूरे ॥”

इन उदाहरणों से यह प्रकट है कि कवि ने अपने आत्म-
 अनुभव से काम लिया है और अपने प्रत्यक्ष ज्ञान को अपने
 कल्पना, संवेदना और बुद्धि से रजित करके एक ऐसा चित्र
 उपस्थित किया है, जो मन पर अपना प्रभाव डालकर भिन्न भिन्न
 रसों का संचार करता हुआ कविता के रूप को प्रत्यक्ष उपस्थित
 करता है। इस प्रकार के ज्ञान और उसे निष्कपटतापूर्वक प्र-
 कट करने की पटुता को 'कवि-कल्पना में सत्यता' का नाम दि-
 जाता है। परन्तु यह बात ध्यान में रखनी चाहिए कि कवि के-
 वन्हीं बातों को नहीं कहता, जिनका प्रत्यक्षीकरण उसकी शक्ति
 को होता है अथवा जो उसके मनोवेगों को उत्तेजित करती हैं।
 वह इसके आगे बढ़ जाता है और अपनी कल्पना से काम लेकर
 प्रकृति का ऐसा वर्णन करता है, जो यद्यपि विज्ञान के प्रतिष्ठित
 नहीं होता, पर पग पग पर उसका अनुसरण भी न करके उस
 अपनी विशेष दृष्टि से, अपने विशेष भाव से रजित करता है।
 इसी को प्रकृति का कवितामय चित्रण कह सकते हैं।

। वैज्ञानिक बातों का उपयोग भी कवि अपने ढंग पर करता है। किसी वनस्थली को देखकर मन में अनेक प्रकार के भाव उत्पन्न होते हैं। ससार परिवर्तनशील है, इस कारण वनस्थली में जहाँ पहले वृक्ष थे, वहाँ अब खुला मैदान हो गया है, जहाँ मैदान थे, वहाँ पेड़ लग गए हैं, जहाँ पहले छोटी छोटी नदियाँ बहती थीं, वहाँ अब सूखे नाले हैं, जहाँ सुन्दर हरे भरे मैदान थे, वहाँ नदियाँ बहने लगी हैं। इन बातों में थोड़े ही समय में परिवर्तन हो जाता है, पर पहाड़ों के नष्ट हो जाने या नए पहाड़ों के बनने में बहुत अधिक समय लगता है। इसी भाव को कवि भवभूति ने रामचन्द्रजी के मुँह से कैसे अच्छे शब्दों में कहलाया है—

“सोहत प्रथम जहाँ पेसरि श्रोत मजु
 तहाँ अब विपुल पुलिन हरसावै है ।
 बिरल हो प्रथम विपिन तहाँ घनो भयो
 जहाँ घनो तहाँ अब बिरल दिग्याने है ।
 बहु दिन पाटें विपरीत चिन्ह देखन सों
 यह कोऊ भिन्न बन शक जिय भावै ह ।
 जहाँ के तहाँ पे किन्तु अचल अचल हेरि
 ‘सोई पचन्टी’ तिसवास ये दशवै है ॥”

इसी प्रकार गोस्वामी तुलसीदास जी ने चित्रकूट में पर्यस्विनी नदी का वर्णन किया है—

रघुवर कहेउ लखन भळ घाट ।
 करहु कतहु अब ठाहर टाट ॥
 लखन दीप पय उतर करारा ।
 चहुँ तिसि फिरेउ धनुष जिमि नारा ॥

नदी पनचसर सम दम दाना ।
 सफल कल्प कलसाउज नाना ॥
 चित्रकूट जनु अचल अहेरी ।
 चुकइ न घात मार मुठभेरी ॥
 अस कहि छपन ठोव दिखरावा ॥
 थल त्रिलोकि रघुघर मन भावा ॥”

इसमें यह प्रकट होता है कि नाले का धनुषाकार रूप देव कर कवि अपने विचारों को रोक न सका और वह नाले का वर्णन भूलकर अपने भाव के दिखाने में, अपने विचारों के प्रकट करने में लग गया । अतएव यह कहना अनुचित न होगा कि कवि के विचारों तथा भावों के लिये चारों ओर सामग्री प्रस्तुत है, और यद्यपि उसका उपयोग या अनुभव करने में कवि की ज्ञानेन्द्रियाँ ही उसकी सहायक हैं, तथापि वे वहीं जायँगी, जहाँ अनुकूल सामग्री उपस्थित होगी और जहाँ कवि को अपनी कल्पना उत्तेजित करने तथा उस कल्पना को खेलने कूदने का पूरा अवकाश मिल सकेगा । इससे यह सिद्धान्त निकलता है कि कवि जितना बड़ा होगा, वह उतना ही गम्भीर विचार करनेवाला, तत्वज्ञ या दर्शनिक होगा । अतएव ससार में जितने नए विचार उत्पन्न होंगे या जितनी नई वैज्ञानिक खोज होगी, सब उसका लिये आवश्यक और मनोमुग्धकारी होगी । सब का प्रभाव उस पर पड़ेगा । मनुष्यों की आशाओं, मनोरथों, उद्देश्यों आदि पर इन विचारों या खोजों का भला बुरा जो कुछ प्रभाव पड़ेगा, सब पर उसका ध्यान जायगा, और चाहे वह अपनी कविता में उनका प्रत्यक्ष उल्लेख न करे, पर फिर भी उसकी कविता किसी न किसी

और सूक्ष्म से सूक्ष्म रीति पर उनसे प्रभावित हुए बिना न रह सकेगी। अतएव यह कहना कि विज्ञान की बातों से कवि का सम्बन्ध नहीं है, उचित नहीं है। वह उसके व्यापक प्रभाव में बच नहीं सकता। यदि कवि दार्शनिक विचारों का मनुष्य हुआ, तो वह विज्ञान की बातों का विरोध किए बिना न रह सकेगा। आजकल जब कि नित्य नए आविष्कार और अनुसन्धान हो रहे हैं और विचारों का बुराडा सा चल रहा है, कविता और विज्ञान में यदि कुछ विरोध देख पड़े, तो इसमें आश्चर्य की कोई बात नहीं है। विचारों के विकास में मनोवेग बुद्धि के साथ साथ नहीं बने रहते, वे पीछे रह जाते हैं। इसका परिणाम यह होता है कि कवि साधारणतः पुराने विचारों का कट्टर पक्षपाती बना रहता है। उसे नए तथा अपरिचित विचारों से एक प्रकार की घृणा-सी हो जाती है। ज्ञान या विद्या को मनोवेगों के रूप में परिवर्तित होने में समय की अपेक्षा होती है। यह काम सहसा नहीं हो सकता। अतएव किसी प्रतिभाशाली कवि की एक बड़ी पहचान यह है कि वह इस परिवर्तन का अनुभव करे, उसकी शक्ति का अनुमान करे और वैज्ञानिक ज्ञान का आध्यात्मिक अर्थ समझकर उसे चरितार्थ करने में सहायक हो।

उपर जो कुछ कहा गया है, उससे यह तात्पर्य निकलता है कि वह कवि जो दार्शनिक नहीं है अथवा वह दार्शनिक जो कवि नहीं है, उन दोनों ही को इस बात का पूरा ध्यान रखना चाहिए कि जो कुछ सिद्धांत वे स्थिर करते हों और उस सिद्धांत के लिये जो कारण वे उपस्थित करते हों, वे दोनों ही दृढ़ नींव पर स्थित हों। इसमें सदेह नहीं कि कवि को अपनी कल्पना

का प्रयोग करने में बहुत कुछ स्वतंत्रता होती है। वह उसके द्वारा सौंदर्य की सृष्टि करके हममें आनन्द का उद्रेक करना चाहता है। पर ज्यों ही वह उपदेश देने में प्रवृत्त होता है, त्यों ही हमें इस वात की अपेक्षा होती है कि उसके उपदेश केवल भावना को आकृष्ट करनेवाले और मन को स्पर्श करनेवाले ही न हो, बुद्धि को भी सतुष्ट करे।

हिन्दी काव्य में इस प्रकार की रचना का बाहुल्य है। अन्योक्तियों को इसी प्रकार की 'रचना' के अन्तर्गत गिना चाहिए। उपदेश देने की इस इच्छा ने हिन्दी साहित्य में इतना उत्कट रूप धारण किया है कि कवियों को प्राकृतिक दृश्यों का वर्णन करने में भी इस प्रवृत्ति ने अपने पथ से भ्रष्ट कर दिया है। गोस्वामी तुलसीदास जी में भी यह वात बहुत पाई जाती है। रामचरितमानस के किष्किन्धा कांड में वर्षा और शरद् का जो वर्णन दिया है, वह इन ऋतुओं का प्राकृतिक वर्णन न होकर उपदेश का भांडार हो गया है। दो ही एक उदाहरण यथेष्ट होंगे। यथा—

“टामिनि दमक रही धन माहीं ।
खल की प्रीति लधा धिर नाही ॥”
“छुद्र नदी भरि चलो तोराई ।
जम धोरहु धन खल बौराई ॥”
“उदित जगन्म पय जल सोखा ।
जिमि लोमहि ॥”

उपदेश देने और प्रकृति का वर्णन करने में बड़ा अंतर है । उपदेश देना बुरा नहीं, परंतु प्राकृतिक वर्णन में उमी का बाहुल्य होने से उम वर्णन का उद्देश नष्ट हो जाता है । उपदेश देने और कविता में दार्शनिक घातों के लाने में इस घात का ध्यान रखना चाहिए कि वहाँ कल्पना मनमाना काम न करने पावे । जो बातें दार्शनिक सिद्धांत की हैं, जिनमें मनोविज्ञान आदि शास्त्रों के तत्वों का समावेश है, उनको कवि अपनी कल्पना के अनुसार, जैसा चाहे वैसा, रूप नहीं दे सकता । उन सिद्धांतों को सामने रख कर उनके अनुकूल कल्पना को अपना कर्तव्य पालन करने में बतव्रता देना सर्वथा उपयुक्त होगा । अतएव यह बात सिद्ध हुई कि कवि-कल्पना में विज्ञान का स्थान सहायक का है, विरोधी का शत्रु का नहीं । कवि प्रत्येक प्रकार की सत्यता का उपयोग कर सकता है, यदि वह उसे सुंदरता का रूप देकर कविता के गुणों से विभूषित कर सके । एक विद्वान का कथन है कि ससार में कोई ऐसा सत्य नहीं है जिसे मनुष्य जान सकता हो, पर जो कविता के रूप में उपस्थित न किया जा सकता हो, चाहे वह प्रकृति के व्यापार का कोई चित्र हो, या बुद्धि की कोई विभाजना हो, या मानव-जीवन से संबंध रखनेवाली कोई घटना हो, या मनोविकारों का कोई तथ्य हो, या कोई नैतिक भावना हो या आध्यात्मिक जगत् की झलक हो । इनमें से प्रत्येक विषय कविता के रूप में प्रदर्शित किया जा सकता है । आवश्यकता इतनी ही है कि वह केवल ऐंद्रिय ज्ञान का विषय न हो, या बुद्धि का एक प्रत्यय मात्र न हो जिसका मन में किसी प्रकार ग्रहण हो जाय, किंतु उसे उन स्थितियों से निकलकर कल्पना के सजीव,

मूर्तिमान रूप में प्रत्यक्ष होना चाहिए। इस प्रकार सजीव होकर वह मनुष्य के रागों, भावों और मनोवेगों को ही उत्तेजित नहीं करता, किन्तु मनुष्य के सब भावों, इन्द्रियों और अवयवों में एक अद्भुत प्रोत्साहन का संचार करता है। कवि-कल्पना में यहाँ वात सत्यता कहलाती है जिसकी समता वैज्ञानिक सत्यता नहीं कर सकती।

हम लिख चुके हैं कि कवि को किस प्रकार प्रकृति का अनुसरण करना चाहिए और अपने भावों को प्रकट करने : कैसे उसके प्रतिफल न जाकर उसे अपना सहायक कर बनाना चाहिए। अब हम यह विचार करना चाहते हैं कि कवि के मनोवेगों के साथ प्रकृति का सम्बन्ध किस प्रकार का होता है और उसे किस प्रकार प्रकृति को अपने काम में लाना चाहिए। भिन्न भिन्न कवियों में प्रकृति-दर्शन से उत्पन्न भाव भिन्न भिन्न प्रकार के होते हैं। कुछ कवियों के लिये प्रकृति ऐसा निर्मल, सहज और स्वच्छ आनन्द देनेवाली होती है जो सभी साधारण मनुष्य उसके दर्शन और मसर्ग मात्र से उठाते हैं, जैसा कि पंडित अयोध्यासिंह उपाध्याय ने अपने "प्रियप्रवास" के आरंभ में वर्णन किया है—

“दिवस का अवसान समीप था /
गगन था कुछ लोहित हो चला। /
तर शिखा पर भी अब राजती /
कमलिनी-कुल वल्लभ की प्रभा ॥ /
विपिन रात्रि विहगम घृन्द का /
कल निनाद विध्वंसित था हुआ। /

ध्वनिमयी त्रिविधा त्रिहगावली
 उठ रही नभमडल मध्य थी ॥
 अधिक ओर हुई नभ लालिमा
 दश दिशा अनुरजित हो गई ।

सकल पादप पुज हरीतिमा
 अग्निमा विगिमज्जित सी टूट ॥
 झलकने पुलिनों पर भी लगी
 गगन के तल की वह गणिया ।
 सरित औ सर के जल म पड़ी
 अल्यता अति ही रमणीय थी ॥

इस प्रकार के वर्णन में ध्यान देने की बात इतनी ही है कि कवि को प्रकृति का जैसा रूप दिखाई दे रहा है, उस वर्य ही उसकी अपनी भाषा में चित्रित करे, उसे अपने मार्ग और विश्वासों से अनुरजित करने का ध्यान न रहे और न वह अपने किसी प्रकार की मिद्धात या उपदेश निकालने का उपांग रहे। ऐसे वर्णन बहुत कम देखने में आते हैं। इनमें आनन्द का अत्यन्त प्रतिबिम्बित होकर नहीं उत्पन्न होता, किन्तु वह सीधा, बिना किसी आवरण के आश्रय के, उत्पन्न होता है।

दूसरे प्रकार के कवि प्रकृति से वह आनन्द प्राप्त करते हैं जो उन्हें इन्द्रियों द्वारा प्राप्त हो सकता है। ऐसे कवियों को प्रकृति की ओर आभ्यात्मिक या गूढ भावनाओं से लगने की आवश्यकता नहीं होती। उन्हें उन भावनाओं में कोई प्रयत्न नहीं होता जो किसी चित्तनशील आत्मा को प्राणियों का वाप देकर उनमें अतर्हित भावों के विचार से उत्पन्न होती है। उन्हें तो प्राकृतिक सुंदरता का अनुभव करने में ही

मिलता है और उसे प्रदर्शित करने में ही वे अपना कर्तव्यपात्र समझते हैं। 'प्रियप्रवास' में पट्टित अयोध्यासिंह उपाध्याय एक ऐसा ही वर्णन दिया है—

“लोनी लोनी सकल ललितका वायु में नद डोलों ।
प्यारी प्यारी ललित लहरें भानुजा में विराजों ।
सोने की सी कलित किरणें मेदिनी ओर टूटों ।
कृलों कुजों कुसुमित वनों क्यारियों ज्योति फेंकें ॥”

उत्तररामचरित में लज का वर्णन भी इसी प्रकार का है—

“किंचित् कोप के कारण सों
जिह आनन ओप भनूपम सोहै ।
गुजनि मिजनि को धनु ल
जुग छोरनि मजु टकोरत जोहै ।
बचल पच सिखानि किये
बरसावन सैन पे वाग विमोहै ।
चूह रथो रन रग महा
यह धालरु धीर वतावहु को है ॥”

तीसरे प्रकार के कवि वे हैं जो कविता में प्रकृति के नाम-रूपों का प्रयोग केवल उपमा या उदाहरण के रूप में करते हैं। उनकी उपमाएँ प्रायः प्रकृति ही से ली जाती हैं, जैसे पद्मावत का कहना—“विज्जु छटा सी अटापै चढी सुकटाछनि घालि कला करती है।” इस प्रकार की कविता बहुत मिलती है। पद पर पर इसके उदाहरण भरे पडे हैं। इस सबध में विचारने की बात केवल इतनी ही है कि कवि ने ऐसे प्राकृतिक उदाहरणों का अत्युचित उपयोग तो नहीं किया है।

कविता में प्रकृति के प्रयोग का चौथा प्रकार उसे मनुष्यों/मनोवेगों या कार्यों की क्रीडास्थली की भाँति काम में लाना है। इस प्रकार किसी ऐतिहासिक घटना या चित्र को अंकित करने चित्रकार पहले घटनास्थल का एक मथूल चित्र अंकित करके तब उसमें मुख्य घटना को चित्रित करता है, उसी प्रकार कवि मनुष्य के क्रिया कलापो का वर्णन करने के पूर्व उसके क्रियाक्षेत्र में प्राकृतिक दृश्य का वर्णन करता है। इसके लिये कभी कवि किसी स्थान का और कभी किसी समय का वर्णन करता है, और इसके अनंतर वह अपने मुख्य विषय पर आकर अपनी कविता के उद्देश की ओर अग्रसर होता है। विशेषतः कथानक के लिखने में प्रकृति का इस प्रकार प्रयोग किया जाता है। इस सम्बन्ध में ध्यान रखने की बात यही है कि प्राकृतिक दृश्य के वर्णन में मस्त होकर कवि कहीं अपने मुख्य विषय को न भूल जाय और उस दृश्य के वर्णन को आवश्यकता से अधिक विस्तृत न करे या उसे कोई तुच्छ स्थान न दे दे।

प्रकृति के प्रयोग का पाँचवाँ प्रकार वह है जिसमें केवल प्राकृतिक दृश्य का वर्णन ही मुख्य विषय होता है। इसमें वह सहायक या साधक का स्थान न ग्रहण करके स्वयं मुख्य या प्रधान स्थान ग्रहण करता है और उसमें मनुष्य आदि का वर्णन केवल प्रकृति के चित्र को पूर्ण करने के लिये दिया जाता है। जैसे प्राकृतिक वर्णनों में ऋतुओं का वर्णन या किसी वनस्थली आदि का वर्णन गिनाया जा सकता है। हिंदी में पद ऋतुओं के वर्णन बहुत अधिक हैं, परंतु उनमें ऋतुओं का वर्णन करने की अपेक्षा नायक या नायिका के भावों को प्रदर्शित करने का ही

विशेष उद्योग किया गया है, प्रकृति की छटा प्रदर्शित करने और बहुत कम ध्यान दिया गया है।

इनके अतिरिक्त कवि की प्रकृति का वर्णन बहुत कुछ वृत्तियों, भावनाओं या विचारों पर निर्भर रहता है। कहीं वह उसमें ईश्वर के अनिवार्य नियमों का अनुभव करता है, वह उसमें क्रूरता, असहिष्णुता, कठोरता आदि के प्रत्यक्ष करता है और कहीं उसमें सहानुभूति, सहकारिता और तिमिकता के तत्वों का साक्षात् रूप देखता है। प्रकृति की ये भिन्न भावनाएँ और रूप कवि के स्वभाव के आश्रित रहते हैं। सारांश यह कि वह प्रकृति में अपने स्वभाव का प्रतिबिम्ब देता है और उसे उसी रूप में देखकर अपने मनोनुकूल उसका वर्णन करता है।

अतएव यह सिद्धांत निकलता है कि कविता में एक ऐसी शक्ति है जिससे वह इन्द्रिय-गोचर सौंदर्य, मानवी जगत के अनुभव तथा प्रकृति के नाना रूपों के आध्यात्मिक भावों को हमारे सामने उपस्थित करती है। कवि के अभाव में हम इस अनुभूति से वंचित होते हैं। हम सासारिक व्यापारों में इतने व्यग्र रहते हैं कि कविता की इस शक्ति के संपादन में असमर्थ होते हैं। सच्चा कवि वही है जिसमें वस्तुओं के इन्द्रिय-गोचर सौंदर्य और उनके आध्यात्मिक भावों को समझने और अनुभव करने की पूर्ण शक्ति है और जो कुछ वह देखता या अनुभव करता हो, उसे इस प्रकार से व्यक्त करे जिससे हमारी कल्पनाएँ और भावनाएँ भी उत्तेजित होकर हमें उसी की भाँति देखने, समझने और अनुभव करने

कविता की
अज्ञान शक्ति

मर्थ कर दे। अतएव कवि हमें कुछ काल के लिये सासारिक गपारों की व्यग्रता से निवृत्त करके हमारा ध्यान जगत की सुन्दरता और मनोहरता की ओर आकृष्ट करता है और हमारे सामने एक ऐसी निविद्य रम्य रचना है जिसे हम नित्य प्रतिदिन ममकटों तथा सासारिक स्वार्थसाधन के व्यवसायों में मग्न होने के कारण आँसों के रहते भी देखने में, कानों के रहते भी सुनने में और हृदय के रहते भी अनुभव करने में असमर्थ होते हैं। कवि ईश्वरीय सृष्टि का रहस्य समझने में समर्थ होता है। किसी सुन्दर और रमणीय स्थान को हम देखने हैं और आगे बढ़ना चाहते हैं। एक बेर नहीं अनेक बेर ऐसा होता है। पर चित्रकार की आँखें उसकी सुन्दरता को चट ताड़ लेती हैं और वह उसे चित्रित कर देता है। उस चित्र को देखकर हमारा ध्यान भी उस दृश्य की ओर आकृष्ट होता है और हम उसकी सुन्दरता का अनुभव करने में समर्थ होते हैं। इसी प्रकार कवि भी ससार की वस्तुओं की मनोहरता और सुन्दरता को अपनी सूक्ष्म दृष्टि से देखता और उनका आध्यात्मिक भाव समझकर हमें उनका ज्ञान अपनी मनोहारिणी और ललित भाषा में कराता है। तब हम भी उसकी सुन्दरता और मनोहरता समझने लगते हैं और उसके आध्यात्मिक भाव की ओर आकृष्ट होते हैं। इस प्रकार कवि हमें केवल वस्तुओं की सुन्दरता का ही भाव प्रदान नहीं करता, बल्कि हमें इस योग्य बना देता है कि हम कवि की दिव्य दृष्टि को सहायता से जीवन की भिन्न भिन्न अवस्थाओं को देखें और समझ सकें तथा कवि की अतौमिक शक्ति का रस्य अनुभव कर सकें।

इस प्रकार कविता हमारे जीवन की भिन्न भिन्न -
 से सम्बन्ध स्थापित करती है और अपनी क्रीडा के लिये
 विषयो को चुन लेती है, जो सुगमता से
 कवियों के महत्त्व का आदर्श अपना कर्तव्य पालन करने में सहायता देते हैं
 इस विचार से प्रत्येक प्रकार की कविता,
 तक कि तुच्छ से तुच्छ विषयो पर भी की गई कविता, जिसे
 अपनी शक्ति से मनोहारिणी बना देता है, अपने भाव को
 तार्थ करती और अपना महत्त्व प्रदर्शित करती है। परन्तु
 कविना कल्पनाओ और मनोवेगो के रूप में जीवन की
 है, तो उसके महत्त्व वास्तविक की कसौटी उस शक्ति का महत्त्व
 जो वह जीवन के महत्त्वपूर्ण और स्थायी विषयों के वर्णन
 वस्तुओ के वर्णन में जिनका सम्बन्ध हमारे विशेष अनुभव
 अनुराग-विराग से होता है—प्रदर्शित करती है। कविता भी
 कला है, अतएव उसकी परीक्षा भी उस कला के नैपुण्य
 उपकार से ही होनी चाहिए। साथ ही यह बात भी ध्यान
 रखनी चाहिए कि काव्य-कला आत्मा की वाह्य मूर्ति है। वह विचारों
 और भावों की वाहक है, और जितना ही वह आत्मा के विचारों
 और भावों को प्रकट करती है, उतना ही उसका महत्त्व बढ़ता है।
 इसका यह आशय नहीं कि कविता का उद्देश्य केवल आनन्द का
 उद्रेक करना है। यह तो सभी कलाओं का उद्देश्य है, और कविता
 इसका अपवाद नहीं। हमारे कहने का तात्पर्य इतना ही है कि
 उस आनन्द की मात्रा विषय की उपयुक्तता और उसके प्रतिपादन
 की रीति पर आश्रित रहती है। कुछ लोग कह बैठते हैं कि किसी
 कला का आदर इसलिये होना चाहिए कि वह एक कला है, इस

ये नहीं कि वह आनन्द का उद्रेक करने में समर्थ होती है।
 सिद्धांत का प्रतिपादन वही लोग करते हैं जिनमें कला
 शील का नैपुण्य नाम मात्र को ही होता है, या होता ही नहीं।
 बड़े कवियों ने इस सिद्धांत को उपेक्षा की दृष्टि से ही देखा
 है। उन लोगों का तो यही कहना है कि कविता जीवन में,
जीवन की और जीवन के लिये है। इसी भाव को लेकर उन्होंने
 कविता की है। जीवन का भाव समझने और उसकी व्याख्या
 करने में जिस शक्ति का परिचय वे दे सके हैं, उसी के अनुसार
 उनका महत्व स्थापित हुआ है। आर्नल्ड का कहना है कि कविता
 चमूच जीवन की आलोचना है, और कवि का महत्व इसी में
 कि वह अपने उच्च विचारों का प्रयोग जीवन-व्यवहार में इस
 प्रकार करे कि वह सौंदर्य का अनुभव कराके प्रभाव उत्पन्न करने
 में समर्थ हो। सदाचार और नीति की बातें धर्म-सम्प्रदायों,
 तन्मतातरों तथा भिन्न भिन्न पथों आदि के हाथ में पड़ जाने से
 लय सञ्चलित और नीरस हो जाती हैं। कभी कभी उनकी
 रोचक करने या उनकी उपेक्षा करने में भी कविता चरितार्थ
 होती है। कविता द्वारा प्रदर्शित होने पर उन बातों के प्रतिपादित
 प्रयोजन का ध्यान न करके उनके रूप सौष्ठव और उनकी मनोहा-
 ता पर ही हम मुग्ध हो जाते हैं। सदाचार और नीति के
 रोचक, तथा उनकी उपेक्षा या उनके अभाव से कविता की अग-
 ट्रे नहीं हो सकती, क्योंकि सदाचार और नीति की बातें जीवन
 भिन्न नहीं हो सकतीं। उनका विरोध करना जीवन का विरोध
 करना है, उनकी उपेक्षा करना जीवन की उपेक्षा करना है और
 उनके अभाव से सतुष्ट होना जीवन को नीरस देना है। अतएव

हमें यह मानने में सकोच न करना चाहिए कि कवि का उसके प्रतिपाद्य विषय, उसके धर्म-भाव और उसके प्रभाव अवलंबित रहता है। कोई मनुष्य तब तक श्रेष्ठ कवि नहीं बनता, जब तक वह अच्छी तत्त्वदर्शी भी न हो। पर तात्पर्य यह नहीं है कि प्रतिभाशाली कवि के लिये यह है कि वह अपने धर्मभाव को प्रत्यक्ष रूप से प्रकट करे, सदाचार के उपदेश देने का उद्देश्य अपने सम्मुख रखकर करने बैठे। यह कार्य तो किन्हीं उपदेशक या धार्मिक नेता का है। कवि का काम शिक्षा देना और पथप्रदर्शक होना नहीं है। उसका काम तो उत्तेजित करना, सजीव करना, उच्छ्वसित शक्तिसपन्न करना और प्रसन्न करना है। कविता के सन्ध इन बातों को कदापि न भूलना चाहिए। तात्त्विक सिद्धांतों की नींव पर कविता का प्रासाद खड़ा करना त्याज्य नहीं है। केवल इस बात का रहना चाहिए कि ऐसा करने में कविता अपने गुणों से विहीन न हो जाय, अपनी सुन्दरता, अपनी महिमा न खो बैठे। भले ही उपदेश दिया जाय, सदाचार की बातें कही जायँ, नीति का भाव हृदय-पटल पर जमाया जाय, पर कविता की सुन्दरता और मनोहारिता का नाश करके सब न किया जाय, नहीं तो कविता कविता न रह जायगी, उपदेश मात्र रह जायँगे। दार्शनिक भले ही अपने दर्शन की बातें कहे, पर कल्पना और मनोवेगों के रूप में कहे, तात्पूर्वक कहे, मनोहारिणी उक्तियों के भीतर भरकर कहे, यह कि कविता के रूप में कहे।

अतएव यह सिद्धांत निकलता है कि कवि का महत्व, उस

वेपथु की महत्ता का, उसके विचारों की गहनता का, उसकी नैतिक शक्ति का और उसकी प्रभावोत्पादकता का आश्रित है। कविता का विचार करने के लिये हमें कवि पर, उसके व्यक्तित्व पर, उसके सांसारिक अवेक्षण पर, उसकी जीवन की व्याख्या पर, उसकी विशेषता पर विचार करना चाहिए। उसकी कविता के सौंदर्य और उसकी काव्य कला की कुशलता पर हम चाहे कितने ही मुग्ध क्यों न हों, पर हमें कविता के सिद्धांत सनवी इन विचारों की अवहेलना न करनी चाहिए।

कविता को हम दो मुख्य भागों में विभक्त कर सकते हैं—

एक तो वह जिसमें कवि अपनी अंतरात्मा में प्रवेश करके अपने अनुभवों और भावनाओं से प्रेरित होता तथा अपने प्रतिपाद्य विषय को ढूँढ़ निकालता है, और दूसरा वह जिसमें वह अपनी अंतरात्मा से बाहर जाकर सांसारिक कृत्यों और रागों में पड़ता है और जो कुछ ढूँढ़ निकालता है, उसका वर्णन करता है। पहले विभाग को भावात्मक या व्यक्ति सप्रधिनी कविता अथवा आत्माभिव्यजन या आत्म-चित्रण सप्रधिनी कविता कह सकते हैं। दूसरे विभाग को हम साह्य विषयात्मक कविता कह सकते हैं। यद्यपि इन दोनों विभागों की ठीक ठीक सीमा निर्धारित करना कठिन है, फिर भी विवेचन करने के लिये किसी प्रकार का विभाग करना आवश्यक है, और इससे अच्छा विभाग होना कठिन है।

भावात्मक कविता में विशेषता यह होती है कि कवि अपने भावों के अभिव्यजन में लगा रहता है। प्रायः देखने में आया कि कवियों ने अपने भावों के अभिव्यजन से तात्पर्य मानव

जाति के भावों के अभिव्यजन से लिया है। इस विचार से ऐसी कविता पढ़नेवाले के मन में यह भावना उत्पन्न होती है कि कवि जिन भावनाओं और अनुभवों का वर्णन कर रहा है, वे उस कवि के ही नहीं हैं, किंतु उसका उद्गार पढ़नेवाले के भी हैं। ऐसी भावात्मक कविता में मानवी प्रवृत्तियों की प्रचुरता रहती है। हमें इस सम्बन्ध में केवल यह विचार करना चाहिए कि जिन भावों से प्रेरित होकर कवि ने रचना की है, वे भाव कैसे हैं और उनको उसने किस प्रकार व्यजित किया है। यदि कविता हमारे मन में यह भाव उत्पन्न कर सके कि उच्च भावनाओं का व्यजन स्पष्टता और स्वाभाविकतापूर्वक किया गया है तथा उसकी भाषा और कल्पना में सुन्दरता और विशदता है, तो हम कहेंगे कि वह फलीभूत हुई। ऐसी कविता माधारण भाव-व्यजना के आगे बढ़कर क्रमशः ऐसे चित्रण का रूप धारण करती है जिनमें विचारों की बहुलता रहती है। ऐसी कविता में भावना की उच्चता, भाषा तथा कल्पना का सुन्दरता, स्पष्टता और विशदता के साथ ही साथ हमें इस कवि का भी विचार करना पड़ता है कि वे विचार कैसे हैं और कवि उन्हें कवितामय बनाने में कहीं तक समर्थ हुआ है। शृंगार, नीति, स्तुति, निदा आदि को फुटकर कविताएँ इसी के अंतर्गत हैं।

बाह्य विषयात्मक कविता की विशेषता यह है कि उसका कवि के विचारों और भावनाओं से कोई प्रत्यक्ष सम्बन्ध नहीं होता। उसका विषय सासारिक भाव और कार्य होते हैं। भावात्मक कविता में, जैसा कि पहले कहा जा चुका है, कवि अपना अंतरात्मा में प्रवेश करता है और बाहरी जगत को अपने अंतःकरण में ले जाकर अपने भावों से रजित करता है। पर बाह्य

विषयात्मक कविता में वह आप बाहरी जगत में जा मिलता है और वहीं से प्रेरित होकर अपनी कविता का विषय ढूँढता है। फिर वह उसे अपनी कला का उपादान बनाता है और अपनी अतरात्मा को जहाँ तक हो सकता है, उससे अलग रखता है। अपनी अतरात्मा को अलग रखने से हमारा तात्पर्य केवल यही है कि वह अपनी कविता-सृष्टि में अपने आपको उसी प्रकार छिपाए रहता है, जिस प्रकार जगन्नियता जगदीश्वर इस जगत में अपने आपको अदृश्य रखता है। उसका अनुभव प्रत्यक्ष न होकर परोक्ष रूप में होता है। बाह्यविषयात्मक कविता में कवि अतर्हित रहता है, पर भावात्मक कविता में वह प्रत्यक्ष हो जाता है।

हमारे यहाँ इस प्रकार की कविता के दो विभाग किए गए हैं—एक श्रव्य और दूसरा दृश्य। जिस कथा या कहानी आदि के सुनने से आनंद का उद्रेक होता है, उसे श्रव्य काव्य कहते हैं। उसमें कवि स्वयं वक्ता बनकर अपनी प्रतिपाद्य कथा कह चलता है। दृश्य काव्य वह है जिसमें कवि स्वयं कुछ नहीं कहता, जो कुछ उसे कहना होता है, उसे वह उस कथा के पात्रों से कहलाता है। पहले प्रकार की कविता के उदाहरण रासो, पदमावती, रामायण-आदि हैं, और दूसरे प्रकार की कविता में रूपकों की गिनती की जाती है जिन्हें साधारण बोलचाल में नाटक कहते हैं। इन दोनों प्रकार की कविताएँ ब्राह्म-विषयात्मक कविता के अंतर्गत मानी जाती हैं।

अनादि काल से सभी जातियों में भिन्न भिन्न घटनाओं को लेकर गीत बनाए और गाए जाते हैं। हमारे यहाँ इसका सन से

अच्छा उदाहरण आल्हा है, जिसमें आल्हा और ऊदल की का वर्णन है। ऐसी गीतात्मक कथा-कहानियों में यह होती है कि नायक के बल, वीरता, युद्ध-कौशल आदि का ऐसा वर्णन होता है जिसमें अलौकिकता की मात्रा अधिक रहती है। ऐसी कविता में पद पद पर प्रेम, घृणा, दया आदि साधारण भावनाओं का प्रभाव देख पड़ता है। कवि को जो कुछ कहना होता है, उसे वह चटपट कह डालता है, घुमाव फिराव में वह नहीं उलझता। कहीं कहीं तो वह सूक्ष्म से सूक्ष्म बातों का भी वर्णन करता है, पर बड़े बड़े वर्णनों या प्राकृतिक दृश्यों का चित्रण करने में ही वह अपना समय प्रायः नहीं लगाता। उसका मुख्य उद्देश उत्तेजक भाषा में नायक की कृतियों का वर्णन करना रहता है। ऐसे गीतात्मक काव्यों में जब किसी ऐसे वीर पुरुष की चरितावली का वर्णन होता है, जिसकी पूजा समस्त जाति करता है और जिसका चरित उस जाति की पौराणिकता का विशेष अंग हो जाता है, तब वे वीर-काव्य या महाकाव्य कहलाते हैं। फिर उनमें गीतात्मकता का भाव शेष नहीं रह जाता, वे एक प्रकार से कवि की विद्वत्ता और निपुणता के आदर्श होते हैं। रामायण और महाभारत इस प्रकार की कविता के सर्वोत्तम उदाहरण हैं।

इस प्रकार बाह्य विषयात्मक कविता चार मुख्य उपभागों में विभक्त की जा सकती है—बुद्धोवद्ध आख्यान, रूपक, गीतात्मक काव्य और महाकाव्य। इनमें से रूपक के विषय में आगे चल कर विशेष रूप से लिखा जायगा।

कविता की अंतरात्मा का विवेचन यहाँ समाप्त होता है।

उसके बाह्य रूप के साधनों के विषय में हम आगे चलकर विशेष रूप से लियेंगे और छन्द, वृत्ति, रीति, अलंकार आदि का भी विवेचन करेंगे। यहाँ हम केवल इतना कह देना चाहते हैं कि हमारी भारतीय कविता में विशेष रूप से रसों के संचार का उद्देश ही सब कवियों के सामने रहा है और इसी के परिपाक से कविता का महत्व स्थापित किया गया है। इस संबन्ध में कवियों को इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि किसी रस का इतनी अधिक मात्रा में संचार न हो कि पढ़नेवाले का मन उमसे उग्र जाय, घबरा जाय या उद्विग्न हो उठे। सुचारु रूप से इसका प्रयोग वाञ्छनीय है जिसमें वह वास्तव में अलौकिक आनन्द का उद्रेक कर सके। इस संबन्ध में विशेष ध्यान करुणा और हास्य रस का रखना चाहिए। करुणा की मात्रा इतनी अधिक न होनी चाहिए कि वह मन को विह्वल कर दे, और हास्य ऐसा न होना चाहिए जो अशिष्ट या अश्लील जान पड़े।

पाँचवाँ अध्याय

गद्य-काव्य का विवेचन

गद्य-काव्य के अतर्गत उपन्यास, कथा कहानियाँ और निबन्ध विशेष रूप से आते हैं, अतएव इस अध्याय में हम इन्हीं के विषय में विचार करेंगे।

हम पहले लिख चुके हैं कि मनुष्य एक ओर तो अपने भावों या विचारों को दूसरों पर प्रकट करना चाहता है और दूसरी ओर अन्य मनुष्यों के जीवन, उनके कार्य, उनकी भावनाओं, उनके राग-द्वेष, उनके सांसारिक बंधन आदि के जानने और समझने में एक प्रकार का अनुराग रखता है—यह भी एक मनोवृत्ति का परिणाम है जिसे हम मानव व्यापार की अनुरक्ति कह सकते हैं। इस मनोवृत्ति से प्रेरित होकर ऐसे काव्यों की रचना होती है जिनका उद्देश्य मनुष्यों का चरित्र-चित्रण होता है। इन्हीं प्रवृत्तियों से प्रेरित होकर भिन्न भिन्न प्रकार के काव्यों, जैसे वीर काव्य, गीतिकाव्य, उपन्यास आदि की उत्पत्ति, सामाजिक तथा कलात्मक स्थिति के परिवर्तन-शील रूपों के अनुसार, होती है। नाटक और उपन्यास में बड़ा भारी भेद यह है कि नाटक का रूप रंगशाला के प्रतिबंधों के अनुसार बहुत कुछ स्थिर करना पड़ता है, अर्थात् वह नाट्य और काव्य-कला का एक प्रकार का मिश्रण है। पर उपन्यास में ऐसा कोई प्रतिबंध नहीं है। वह इस प्रकार के प्रति-

नाटक और
उपन्यास

त्रयों से स्वतंत्र रहता है। उसकी रंगशाला उसी में रहती है। उसके भाव तथा उसकी वस्तु तो उसमें रहती ही है, साथ ही वेप-भूषा, दृश्य-पट और नाट्यकला के अन्य उपचार भी उसी के अतर्गत होते हैं। अतएव यह स्पष्ट है कि नाटक जिन नियमों से जकड़े रहते हैं, उनसे उपन्यास पूर्णतया स्वतंत्र हैं। परन्तु नाटक के दृश्य काव्य होने से उसमें जो सजीवता या प्रत्यानानुभव की छाया रहती है, वह उपन्यास में नहीं हो सकती। दृश्य तथा श्रव्य काव्य का अंतर इन्हीं दोनों—नाटक और उपन्यास—में स्पष्ट हो जाता है। अतएव उपन्यास में, उसके दृश्य काव्य न होने के कारण, जो सजीवता और प्रत्यानानुभव का अभाव रहता है, उसे वह नाट्यकला के नियमों में स्वतंत्र होने के कारण अन्य उपायों से पूरा कर लेता है। इस विचार से हम यह भी कह सकते हैं कि नाटक काव्यकला का कष्टसाध्य और उपन्यास सरल रूप है। कुछ लोगों का तो कहना है कि नाटक लिखने के पहले उस कला में पूर्णतया अभिज्ञ होना तथा रंगशाला की आवश्यकताओं और उसके प्रतिबंधों का भली भाँति जानना आवश्यक है, परन्तु उपन्यास के जिन दृश्यों की आवश्यकता नहीं। उसके लिये तो कलम, शीतल, कागज, कुछ अवकाश और थोड़े से धैर्य की ही आवश्यकता है। इस कथन में चाहे उपन्यास की अपेक्षा नाटक को अधिक महत्व दिया गया हो, परन्तु इसमें सन्देह नहीं कि नाटकों के समय में प्रिन्सिपल का आदर्श स्थिर करना उतना कठिन नहीं है जितना उपन्यासों के विषय में है। फिर भी विवेचन करके उपन्यासों के स्वयं-सिद्ध कुछ नियम निर्धारित कर सकते हैं।

पहले तो उपन्यासों का सबध घटनाओं और व्यापारों से, अर्थात् उन बातों से होता है जो सहन या संपादित की जाती हैं। इन्हीं को हम “उपन्यास-वस्तु” कहते हैं। दूसरे ये घटनाएँ और व्यापार मनुष्यों के आश्रित होते हैं, अर्थात् उन बातों को सहने या करनेवाले मनुष्य होते हैं जो व्यापार की श्रृंखला को स्थिर रखते हैं। इन्हे “पात्र” कहते हैं। इन पात्रों का आपस में वार्तालाप तीसरा तत्व है जिसे “कथोपकथन” कहते हैं और जिसका चरित्र चित्रण से बड़ा घनिष्ट सबध है। ये सब व्यापार या घटनाएँ किसी समय या स्थान में होनी चाहिए, जहाँ और जिसमें पात्रों को अपना कार्य करना तथा सुख-दुःख भोगना पड़ता है। इसे “देश-काल” कहते हैं। यह चौथा तत्व है। पाँचवाँ तत्व “शैली” और छठा “उद्देश” है। प्रत्येक उपन्यास में लेखक को जीवन संवधी अपने विचारों को परोक्ष या प्रत्यक्ष रूप में प्रकट करना पड़ता है। इसके निमित्त उसे अपने विचारों के अनुसार घटनाओं का क्रम-स्थापन, पात्रों के राग-भाव आदि का प्रदर्शन तथा वस्तु निर्देश इस प्रकार से करना पड़ता है जिसमें वह अपने सासारिक भावों और जीवन के लक्ष्य को प्रकट कर सके। अतएव उपन्यास के छह तत्व होते हैं। यथा—वस्तु, पात्र, कथोपकथन, देश-काल, शैली और उद्देश। इनमें से शैली को छोड़कर हम शेष पाँचों तत्वों पर क्रमशः विचार करेंगे। “शैली” को हम इसलिये छोड़ देते हैं कि एक तो हम इसका स्वतंत्र विवेचन आगे करेंगे, और दूसरे यह तत्व सब प्रकार के काव्यों में वर्तमान रहता है। गद्य-काव्य में, इसके लिये कोई विशेष स्थान नहीं है।

उपन्यास
का तत्व

वस्तु-तत्व का विचार आरंभ करते ही हमें यह जानने की आवश्यकता होती है कि किम उपन्यास की सामग्री कहाँ से ली गई है, अर्थात् जीवन की व्याख्या करने में उसके किन किन उपादानों का उपयोग हुआ है। साधारण जीवन अनेक अवस्थाओं में विभक्त है। राजा महाराज से लेकर साधारण से साधारण व्यक्ति तक अपना जीवन निर्वाह करते हैं। यद्यपि उनमें अवस्था के अनुसार अनेक बातों में भेद रहता है, पर ससार में मनुष्य मात्र एक ही प्रकार के रागों, भावनाओं और प्रवृत्तियों आदि से प्रेरित होता है। उन्हें एक ही प्रकार का कहने का हमारा तात्पर्य यही है कि मनुष्य मात्र में सुख-दुःख, स्नेह-विराग, दया क्रूरता, ईर्ष्या द्वेष आदि के भाव और जीवन के साधारण प्रश्न जैसे दरिद्रता, सपन्नता, स्वास्थ्य, रोग, मित्रता, शत्रुता आदि की अवस्थाएँ समय समय पर उपस्थित होती रहती हैं और अपना अपना प्रभाव दिखाकर जीवन को सुखमय या दुःखमय बनाती अथवा उसमें उलट-फेर करती हैं। अतएव हमें पहले यह विचार करना पड़ता है कि किसी उपन्यास में जीवन की किस अवस्था का चित्र रखा गया है और उसमें किन किन उपादानों का उपयोग किया गया है। साधारणतः देखने की बात यह होती है कि कहीं उसमें जीवन की साधारण और तुच्छ बातों की ओर तो विशेष ध्यान नहीं दिया गया है, और ऐसी बातों की उपेक्षा तो नहीं की गई है जो मानव-जीवन में सर्वथा और सर्वदा व्याप्त रहती हैं और जिन्हें हम जीवन का मूल भाग कह सकते हैं। काव्य को हम जीवन की व्याख्या कह चुके हैं। अतएव किसी अच्छे उपन्यास की महत्ता इसी में होती है कि

प्रकार चलता था, शामन कैसे होता था, महलों में क्या थी तथा उस समय की राजनीतिक स्थिति कैसी थी। इनको जाने बिना मौर्य-काल, गुप्त काल या मुगल-काल की पर उपन्यास लिखने का साहस करना अपनी मूर्खता प्रकट हुए एक ऐसा चित्र उपस्थित करना है जो वास्तविकता से दूर होगा और जिसके कारण मिथ्या ज्ञान का प्रचार बढ़ेगा। आचार्यों का कहना है कि जिस विषय का स्वयं अनुभव न लिया गया हो, उस पर कुछ कहना या लिखना नहीं। यदि आप समुद्र में आँधी आने और जहाज के टूटने का वर्णन करना चाहते हो, तो यह आवश्यक है कि किसी ऐसी घटना का आपने स्वयं अनुभव किया हो। अथवा यदि आप मदकचियों और शराबियों के विषय में कुछ लिखना चाहते हैं, तो पहले उनके व्यवहारों, विचारों और रहन-सहन का अनुभव प्राप्त कर लें, तब कुछ लिखें। इस कथन में बहुत कुछ सत्यता है, पर यह ध्यान रखना चाहिए कि अनुभव अनेक प्रकार से प्राप्त हो सकता है। हम किसी बात का स्वयं अनुभव प्राप्त कर सकते हैं, या पुस्तकों को पढ़कर अथवा ऐसे लोगों से बातचीत करके भी यह अनुभव प्राप्त कर सकते हैं, जिन्हें स्वयं ऐसा करने का अवसर प्राप्त हुआ हो। अनुभव प्राप्त करने की इस प्रकृति के साथ ही साथ लेखक की प्रतिभा भी इस कोटि की होनी चाहिए कि जितने उपाय उसको उपलब्ध हो सके, उन सब से अपना अनुभव-भांडार भरकर वह अपनी कल्पना शक्ति से ऐसा जीता जागता चित्र उपस्थित करे, जो वास्तविकता के रंग से पूरा पूरा रंगा हुआ जात हो। अतएव यह आवश्यक है कि उपन्यास-

लेखक मनुष्यों और वस्तुओं का, जितना अधिक सभव हो, अनुभव प्राप्त करे और अपने उद्देश की सिद्धि में उसका उपयोग करे। इस प्रकार जब लेखक की कल्पना शक्ति अनुभव का सहारा लेकर अपने कार्य में प्रवृत्त होगी, तब उसे अवश्य ही पूरी सफलता प्राप्त होगी।

उपन्यास की वस्तु के मगध में विचारने योग्य पहली बात यह है कि क्या उसकी कहानी चित्ताकर्षक और कहने योग्य है और क्या वह भली भाँति कही गई है। इसका तात्पर्य यही है कि यदि हम उसकी भली भाँति जाँच करे तो उससे इन प्रश्नों का यथोचित उत्तर मिल सके—

(१) उसमें कहीं कोई बात छूटी हुई तो नहीं जान पड़ती, अथवा उसमें परस्पर विरोधी बातें तो नहीं कही गई हैं ?

(२) क्या उसके सत्र अंगों में परस्पर साम्य और समीचीनता है ? ऐसा तो नहीं है कि किसी ऐसी घटना के वर्णन में कई पृष्ठ रँग डाले गए हों जिसका कथावस्तु से कोई स्पष्ट संबंध न देख पड़ता हो अथवा किसी पात्र का कथन या भूमिका बहुत लंबी चौड़ी कर दी गई हो, परंतु कुछ आगे बढ़ते ही वह भूमिका बहुत ही तुच्छ या सामान्य हो जाती हो ?

(३) क्या उसमें वर्णित घटनाएँ आपसे आप अपने मूलाधार से या एक दूसरी से निकलती चली आती हैं ?

(४) क्या साधारण से साधारण बातों पर लेखक की लेखनी चलकर उन्हें असाधारण बनाने में समर्थ हुई है ?

(५) क्या घटनाओं का क्रम ऐसा रखा गया है जिसमें

वे हमको अलौकिक, असगत और अस्वाभाविक न जान पड़ते हो, चाहे वे घटनाएँ कितनी ही असाधारण क्यों न हों ?

(६) क्या उमका अत या परिणाम वर्णित घटनाओं के अनुकूल है और क्या कथा या वस्तु का समाहार पूर्वापर विचार से ठीक ठीक हुआ है ?

यदि इन प्रश्नों का सतोपजनक उत्तर मिल सके, तो समझना चाहिए कि उपन्यास में वस्तु का विन्यास भली भाँति किया गया है। इसके अतिरिक्त यह बात भी ध्यान में रखना चाहिए कि वर्णन शक्ति का सपाटन भी उपेक्षा योग्य नहीं है। कोई कहानी कहने में भी कौशल की आवश्यकता होती है, और यह कौशल किसी व्यक्ति की विद्वत्ता या बुद्धिमत्ता से भिन्न है। विद्वान् या बुद्धिमान् होने ही से यह कौशल स्वतः नहीं पा जाता। इस कौशल के सबध में इस बात का पूरा पूरा ध्यान रखना चाहिए कि उसमें कष्ट कल्पना या अस्वाभाविकता तो नहीं है और क्या सुननेवाले का मन उमकी ओर सहज ही आकृष्ट हो जाता है। यदि किसी कहानी के कहने में सुगमता, स्वाभाविकता और मनोमुग्धकारिता स्पष्ट देख पड़े, तो ममक लेना चाहिए कि कहानी कहनेवाले में अपने व्यापार का जैसा कौशल चाहिए, वैसा है। यदि उसमें ये गुण न हों, तो उसे इनके उपार्जन की ओर दत्तचित्त होना चाहिए।

वस्तु-विन्यास के विचार से उपन्यासों के दो भेद माने जाते हैं। एक तो वे जिनमें भिन्न भिन्न घटनाओं का एक प्रकार से असतृद्ध वर्णन रहता है। वे घटनाएँ एक दूसरी पर आश्रित नहीं रहती और न दूसरी घटना पहली घटना का आवश्यक या

निवार्य परिणाम होती है। इन घटना-समूहों को एक सूत्र में धिनेवाला उस उपन्यास का नायक होता है, और उसी के विशिष्ट चित्रों को लेकर उपन्यास के भिन्न भिन्न अवयवों का ढाँचा ढाड़ा किया जाता है। ऐसे उपन्यासों की वस्तु को असवद्ध या अधिल कथनात्मक कहा गया है। दूसरे प्रकार के उपन्यास वे होते हैं जिनमें घटनाएँ एक दूसरी से इस प्रकार सवद्ध रहती हैं कि वे साधारणतः अलग नहीं की जा सकतीं, और सब अतिम परिणाम या उपसंहार की ओर अग्रसर होती हुई उस उपन्यास में एक ऐसा रूप दे देती हैं, जिसमें उसके भिन्न भिन्न अंग या अवयव एक दूसरे से मिले हुए रहते हैं और उनको अलग अलग करने में सब की महत्ता नष्ट हो जाती है। ऐसे उपन्यास एक साधारण विधान के अनुसार घनाए जाते हैं और उनकी सार्थकता घटना-समूहों पर निर्भर रहती है। ऐसे उपन्यासों की वस्तु को सवद्ध घटनात्मक कहते हैं। इस बात का निर्णय करना कठिन है कि इन दोनों प्रकार के उपन्यासों में कौन अच्छा है। हम यह बात पहले कह चुके हैं कि उपन्यासों में सुगमता, स्वाभाविकता और नोमुग्धकारिता के गुणों का रहना आवश्यक है। घटनाएँ सवद्ध या असवद्ध हो, परंतु यदि किसी उपन्यास में इन तीनों गुणों का समावेश कुशलतापूर्वक किया गया हो, तो उस उपन्यास को सार्थक मानकर उसकी उत्तमता का स्वीकार करना चाहिए। वाचिन्त यह कहना अनुचित न होगा कि सवद्धता और असवद्धता दोनों में से अति की मात्रा को यत्नपूर्वक बचाना चाहिए। सवद्धता भी इतनी न हो कि उपन्यास में कष्ट-कल्पना का दोष पता जाय और स्वाभाविकता नाम मात्र को रह जाय। असवद्धता

साहित्यालोचना

भी इतनी न होनी चाहिए कि किसी उपन्यास के भिन्न-भिन्न परिच्छेद अलग अलग कथाएँ जान पड़ें। किसी किसी में दो कथाओं का समावेश भी कर दिया जाता है। यदि हो, तो इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि दोनों कथाएँ में ऐसी मिल जायँ कि वे अलग न जान पड़ें। उनका दूव चीनी का मा सन्मिश्रण होना आवश्यक और वाञ्छनीय है।

उपन्यासों की कथा कहने के तीन ढंग हैं। पहले उपन्यासकार इतिहासकार का स्थान ग्रहण करके और कथा से अपने को अलग रखकर अपने वस्तु-विधान का उद्घाटन करता हुआ पढ़नेवालों को अपने साथ लिए हुए परिणाम तक पहुँचाकर अपना अभिप्रेत प्रभाव उत्पन्न करता दूसरे ढंग में उपन्यासकार नायक का आत्मचरित उसके अथवा कभी कभी किसी उपपात्र या गौण पात्र के मुँह से लाता है। तीसरा ढंग वह है जिसमें प्रायः चिट्ठियों द्वारा कथा का उद्घाटन किया जाता है। तीसरा ढंग बहुत और पहला ढंग बहुत अधिक काम में लाया जाता है। प्रथम ढंग का अनुसरण करने में ग्रन्थकार को अपना कौशल का पूरा पूरा अवसर मिलता है। दूसरे और तीसरे ढंग अनुसरण करने में उसे कई कठिनाइयों का सामना करना है। इनमें से सब से बड़ी कठिनाई यह है कि वह अपनी सामग्री का यथोचित उपयोग नहीं कर सकता।

वस्तु-विन्यास के अनंतर जब हम किसी उपन्यास के के विषय में विचार करते हैं, तब पहला प्रश्न जो स्वभावतः स्थित होता है, वह यह है कि क्या ग्रन्थकार अपने पात्र

हमारे सम्मुख वास्तविकता के परिधान से वेष्टित करने में सफल हुआ है ? क्या हम उन्हें वैसा ही समझते और मानते पात्र हैं ? क्या उनके साथ हमारी सहानुभूति वैसी ही है ? क्या हम उनसे वैसा ही स्नेह या घृणा करते हैं, जैसा हम ससार के अन्य जाने बूझे लोगों से करते हैं ? यदि ये मनो-ग हमारे मन में उदित हो सके, तो समझना चाहिए कि ग्रन्थकार अपने उद्योग में सफल हुआ । इसके विपरीत यदि हमने उन पात्रों को सासारिक जीवों से भिन्न जानकर उनका निवास एक भिन्न लोक ही में मान लिया और उनकी शारीरिक, मानसिक तथा आध्यात्मिक शक्तियों को अलौकिक कर लिया, तो इस बात पर कोई सदेह नहीं रहा कि ग्रन्थकार मानव-जीवन की व्याख्या करने में विफल प्रयास हुआ । ग्रन्थकार चाहे अपने साधारण अनुभव का उपयोग करे, चाहे अपने असाधारण अनुभव की परीक्षा करे, उसके पात्रों को सजीव स्त्री पुरुषों की भाँति अपनी भूमिका संपादित करनी चाहिए और अपनी मानवी स्थिति का भाव हमारे मन पर अंकित कर देना चाहिए ।

यहाँ यह प्रश्न हो सकता है कि उपन्यासों को पढ़कर क्यों हम उनके पात्रों को अपने समान सजीव पुरुष या स्त्री मान लेते हैं और उनसे मनुष्योचित आचरण करने को उद्यत हो जाते हैं । यह विषय मनाविज्ञान का है, अतएव हमारे लिये इस पर विस्तारपूर्वक विचार करना अप्रासंगिक और अनावश्यक है । हम केवल यह निर्देश कर सकते हैं कि विभावना की तीव्रता या उत्कर्ष और कल्पना की यथार्थकारिता शक्ति ही इस स्थिति के मूल में है । इन्हीं दोनों मानसिक प्रवृत्तियों से प्रेरित होकर हम

कल्पित पात्रों को भी वास्तविकता का रूप दे देते हैं। सविस्तर विश्लेषण करना कठिन ही नहीं, एक प्रकार से भी है। यह समझ लेना चाहिए कि मानसिक सृष्टि का निर्धारित करना उन्हा के लिये कठिन नहीं है जो ऐसी कल्पना के मायाजाल में फँसते हैं, बल्कि वे विद्वान् भी जो उसके है, उसका रहस्य समझने में असमर्थ हैं। एक विद्वान् का है—“यह शक्ति आध्यात्मिक है। कभी कभी तो यह लेखक के हाथ से कलम पकड़ लेती है और उसकी रुचि विरुद्ध भी उसे चला सकती है।” एक पुस्तक में वह है—“मैं अपने पात्रों का अनुशासन करने में असमर्थ हो हूँ और वे मुझे जहाँ चाहते हैं, ले जाते हैं।” इसका तात्पर्य है कि उसने पात्रों को स्वतंत्र सकल्प-शक्ति से सपन्न कर है और उनका अनुशासन करना अर्थात् अपनी इच्छा के उनसे काम लेना उसकी सामर्थ्य से बाहर हो गया है। वे सकल्पवाले पात्र अपने मनोवेगों से प्रेरित होकर काम करते और कभी कभी उनके कथन या कार्य ऐसे हो जाते हैं। लेखक को कभी अनुमान भी नहीं होता। यहाँ हम कल्पना की पराकाष्ठा देखते हैं और इसके रहस्य का उद्घाटन लेखक या समालोचक दोनों के लिये असंभव है। सृष्टि-वैचित्र्य का मिथ्या ही इस मानसिक कल्पना में गर्भित जान पड़ता है। अतएव इस मानसिक कल्पना की सृष्टि की कथा को कर हमें केवल इस बात पर विचार करना चाहिए कि उपायों का अवलम्बन करके लेखक चरित्र-चित्रण में सफल सकता है। इसके लिये सबसे आवश्यक बात सजीव वर्णन

ने शक्ति है। किसी नाटक के अभिनय में जो काम किसी पात्र को वेप भूषा, बोल-चाल, रग-ढंग तथा नाट्य-कौशल से निकलता है, वही काम उपन्यास-लेखक को अपने वर्णन-कौशल से लेना उता है। जैसे किमी दृश्य काव्य में किसी पात्र और उसके अभिनय को देखकर हम उसके चरित्र से परिचित होते हैं, वैसे उपन्यास में उसके आकार-प्रकार और रूप रग का जीता-गता वर्णन पढ़कर हम उससे अपना मानसिक सम्बन्ध स्थापित करते हैं। उपन्यास के पात्र की शारीरिक वनावट या प्रकृति आदि में जो कुछ विशेषता हो, किसी सकट के समय उसकी भावभंगी और आचार-व्यवहार में जो कुछ महत्ता या विशिष्टता हो, वह पाठकों के मानसिक नेत्रों के सामने वर्णन द्वारा साक्षात् मूर्ति रूप धारण करके उपस्थित होनी चाहिए। कुछ लोग यह समझते हैं कि किमी बात के सविस्तर वर्णन से, जिसमें कोई छोटी से छोटी या साधारण से साधारण बात भी छूटने नहीं पाती, इस देश की सिद्धि हो सकती है। पर कुशल कलावान अपने मत-पात्र की बातें चुन लेता है और उन्हें आवश्यकतानुसार अपने भावों, विचारों या शब्दों से रजित करके अपना उद्देश्य सिद्ध करता है।

चरित्र चित्रण में प्रायः दो उपायों का अवलम्बन किया जाता है। एक को विश्लेषात्मक या साक्षात् और दूसरे को अभिनयात्मक या परोक्ष कहते हैं। पहले प्रकार में उपन्यास-लेखक अपने पात्रों का चरित्र-चित्रण स्वयं अपने शब्दों में करता है। वह पात्रों के भावों, विचारों, प्रकृतियों और रग द्वेषों को समझता, उनकी व्याख्या करता, उनके कारण बताता और प्रायः उन पर

अपना विवेचनापूर्ण मत भी प्रकट करता है। दूसरे प्रकार लेखक आप मानों अलग गढ़ा रहता है और स्वयं पात्रों अपने कथन और व्यापार से तथा उसके सवध में दूसरे पात्रों की टीका-टिप्पणी तथा सम्मति से अपना चरित्र-चित्रण करते हैं। हम पहले कह चुके हैं कि उपन्यासों की कथा कहने तीन ढंग हैं—(१) ऐतिहासिक या अन्यपुरुष-वाचक, (२) आत्मचारित्रिक या उत्तमपुरुष-वाचक और (३) पत्रात्मक। इनमें से पहले ढंग में चरित्र-चित्रण प्रायः विश्लेषात्मक या प्रत्यक्ष प्रणाली से किया जाता है, और दूसरे तथा तीसरे ढंग में नयात्मक या परोक्ष प्रणाली से। उपन्यासों में लेखक का वर्णन तो विश्लेषात्मक प्रणाली के अनुसार ही होता है और पात्रों का पारस्परिक कथोपकथन अभिनयात्मक प्रणाली के अनुसार, इसी प्रकार प्रायः दोनों प्रणालियों का प्रयोग और समिश्रण देख पड़ता है। अतएव किसी उपन्यास-लेखक की कृति पर विचार करने में यह जानना आवश्यक होगा कि उसने किस प्रणाली का कब तक प्रयोग किया है और कहाँ तक दोनों का समिश्रण हुआ है तथा इस कार्य में उसे कैसी सफलता प्राप्त हुई है। कुछ विद्वानों की सम्मति है कि अभिनयात्मक प्रणाली का अधिकाधिक प्रयोग होना चाहिए, क्योंकि इसमें पात्रों को अपना चरित्र स्वयं चित्रित करने का अवसर मिलता है और पाठकों को भी कुछ अशीर्षक दृश्य काव्य का आनन्द आ जाता है। इस कथन में बहुत कुछ सत्यता है। पर नाटक और उपन्यास दो भिन्न भिन्न प्रकार के काव्य हैं। उपन्यास में नाट्य-शास्त्र के नियमों का तब तक प्रयोग होना चाहिए, जहाँ तक वे उसकी सत्ता नष्ट न कर

और हमे नाटक का विकृत रूप न बना दें। नाटक और उपन्यास में प्रधान भेद यही है कि नाटक में पात्र अपना चरित्र स्वयं यथा दूसरे पात्रों के द्वारा चित्रित करते हैं, नाटककार को उनके विषय में स्वयं कुछ कहने का अधिकार नहीं होता, पर उपन्यास में लेखक बहुत कुछ वर्णन स्वयं करता है, और यदि चरित्र का पूरा पूरा चित्रण आप नहीं करता, तो भी उस कार्य में बहुत कुछ सहायता अवश्य देता है। इस भेद का नष्ट करना अनुचित है। उपन्यास की उत्तमता प्रत्यक्ष और परोक्ष दोनों प्रणालियों का अनुसरण करने से ही प्रस्फुटित हो सकती है। केवल एक प्रणाली का अवलंबन करने में वह बात नहीं आ सकती।

उपन्यासों में चरित्र चित्रण के सबंध में एक और बात ध्यान देने योग्य है। उपन्यासकार को अपने-पात्रों-के विषय-में-सब-कुछ एक ही समय में नहीं कह देना चाहिए। उसे यथास्थान-तः-अपने-पात्र-के-चरित्र-के-विषय-में-मुख्य-मुरय-बातें-कहनी-चाहिएँ-और-तब-उसे-छोड़-देना-चाहिए, जिसमें वह दूसरे-पात्रों-के-प्रभाव, अपनी स्थिति और अपने-अनुभव-के-अनुसार-अपना-चरित्र-क्रमशः-प्रस्फुटित-करता-जाय। ऐसा करने से भेन्न भिन्न स्थितियों में मनुष्य की मानसिक अवस्था के अनुसार समाज-आत्मिक प्रवृत्तियों का जो प्राणत्व होता है, उसका सुंदर और जीता जागता चित्र पाठकों के सम्मुख उपस्थित किया जा सकता है और वह उन्हें सुगंध करने में समर्थ होता है। चरित्र-चित्रण-के-कार्य-में-संसार-के-अनुभव-तथा-मानव-प्रकृति-के-विश्लेषण-की-बहुत-आवश्यकता-होती-है। इन-दोनों-के-अभाव-में-चरित्र-चित्रण-अधूरा, असंगत और अस्वाभाविक हो सकता है। ✓

अब तक हमने वस्तु और पात्र के संबध मे अपने विचार अलग अलग लिखे है । परतु उपन्यास में दोनों का समिश्रण अनिवार्य है । अतएव इस बात पर भी विचार कर लेना उचित होगा कि दोनों का पारस्परिक संबध किस प्रकार का है और दोनों कहाँ तक एक दूसरे के आश्रित हैं ।

वस्तु और
पात्र का संबध

उपन्यास प्राय दो प्रकार के होते हैं—एक तो वे जिनमें पात्रों की प्रधानता रहती है और व्यापार शृंखला को गौण स्थान दिया जाता है, दूसरे वे जिनमें व्यापार-शृंखला की प्रधानता रहती है और पात्रों का उपयोग घटनाचक्र के सुचारु रूप में चलाने में किया जाता है । इसमें सन्देह नहीं कि पात्रों का प्रधानता श्रेष्ठ है, क्योंकि मनुष्य के हृदय पर घटनाओं का प्रभाव स्थायी नहीं हो सकता, परन्तु पात्रों के चरित्र का प्रभाव अधिक स्थायी और लाभकारी होता है । अतएव वे उपन्यास अवस्था उत्तम श्रेणी के हैं जिनमें चरित्र-चित्रण का अधिक ध्यान रखा जाता है । यदि विचारपूर्वक विवेचन किया जाय तो विदित होगा कि वस्तु और पात्र में परस्पर कुछ न कुछ विरोध रहता है । जहाँ वस्तु का अधिक ध्यान रखा जाता है, वहाँ पात्रों में वस्तु के अनुकूल काम लेना अनिवार्य हो जाता है, और ऐसा करने से चरित्र में असङ्गतता का दोष आ जाता है । पर जहाँ पात्र अर्थात् चरित्र-चित्रण की ओर अधिक ध्यान दिया जाता है, वहाँ चरित्र के क्रमशः विकसित होने और तदनुसार घटनाचक्र के अप्रमत्त होने से वस्तु का सामञ्जस्य प्रायः बिगड़ जाता है । ऐसी अवस्था में दोनों का उपयुक्त सम्मिश्रण ही वाञ्छनीय

। जब तक वस्तु-विधान और चरित्र चित्रण एक दूसरे के
 अभिन्न होकर अपने अपने उद्देश्य की सिद्धि में तपन न होंगे,
 जब तक यह मिश्रण हानिकारक ही सिद्ध होगा। जिन उपन्यासों
 का उद्देश्य रोमांचकारी घटनाओं का वर्णन होगा, उनमें वस्तु-
 विधान की प्रधानता अवश्य होगी और पात्रों के चरित्र-चित्रण
 की ओर नाम मात्र का ध्यान दिया जायगा। ऐसे उपन्यासों में
 पात्र घटना की शृंखला के बशवर्ती होकर उभर उभर कर उभर उभर
 केरेंगे और उपन्यास की रोमांचकारिता बढ़ाने में शक्यतः
 अनुसार सहायक बनाए जायेंगे। किसी उपन्यास में वस्तु-
 विधान और प्रवृत्तियों के कुछ लोगों का चरित्र-चित्रण में
 ससर्ग हो जाता है और उन अवस्थाओं के प्रवृत्तियों में
 सहानुभूति या वैमनस्य होता है। वाक्य के अर्थ, शब्दों के
 परिणाम-स्वरूप उस उपन्यास की वस्तु का चित्रण ही
 चाहिए। इसमें कोई संदेह नहीं कि भ्रम उत्पन्न हो पात्रों का
 परस्पर ससर्ग होता है, उसका व्यापार शृंखला या वस्तु-विधान
 अभाव पडता है। इस प्रकार पात्र में ही चरित्र-चित्रण नहीं
 है। अतएव किसी उपन्यास के संधर्भ में चरित्र-चित्रण का समय इस
 बात का ध्यान रखना चाहिए कि हमें वस्तु और पात्र दोनों
 तक एक दूसरे से ससर्ग हैं।

इस सम्बन्ध में यह बात भी ध्यान रखनी है कि चरित्र-चित्रण
 घटनाओं का किसी उपन्यास में, अथवा, चरित्र-चित्रण
 कारण बताने में लेखक पृथक्कार्य करता है या नहीं।
 अपनी भूमिका के द्वारा वस्तु के चरित्र-चित्रण में
 द्वेषात्मक प्रवृत्तियों से प्रेरित हास्य चरित्र-चित्रण

व्यापार सतोपजनक और संगत हैं, और उनका जो परिणाम का प्रभाव साधारणतः हुआ करता है वही परिणाम या प्रभाव हुआ है। यदि वस्तु के निमित्त किसी पात्र को कोई ऐसा कार्य करने में प्रवृत्त कराया जाता है, जो उसके चित्रित स्वभाव के सर्वथा प्रतिकूल है अथवा जिसकी प्रवृत्ति का कारण सर्वथा असंगत, अनुपयुक्त और अस्वाभाविक है, तो यह कहना पड़ेगा कि वस्तु और पात्र के पारस्परिक संबंध का ध्यान न रखकर ऐसा किया गया है। कभी कभी यह दिखाया जाता है कि एक पात्र जन्म भर दुष्ट और नीच रहा है और सदा क्रूरता तथा दुःख के कार्य करता रहा है पर अंत में वह सुजन शिरोमणि बना दिया जाता है, और इस अद्भुत परिवर्तन का कोई सतोपजनक कारण नहीं बताया जाता। ऐसा करना सर्वथा अनुचित और पात्र तथा वस्तु के सम्बन्ध के सामंजस्य को नष्ट करना है।

पात्रों के विषय में विचार करने के अनंतर यह स्वाभाविक है कि हम उनकी बातचीत पर विचार करें। कथोपकथन का सुचारु रूप से प्रयोग किसी उपन्यास की आकर्षक शक्ति को बहुत बढ़ा देता है। उपन्यास के इस तत्व के द्वारा हम उनके पात्रों से विशेष परिचित होते और दृश्य काव्य की सजीवता और वास्तविकता का बहुत कुछ अनुभव करते हैं। वह कथा को चटकीला बना देता और लेखक का कौशल स्पष्ट प्रकट कर देता है। ✓

अद्यपि कथोपकथन का उद्देश्य प्रायः वस्तु का विकास करना माना जाता है, पर वास्तव में उसका सबब पात्रों से है। उसके राग द्वेष, प्रवृत्ति, मनोवेग आदि का प्रस्फोटन, पात्रों की

वात-चीत भी होनी चाहिए। साथ ही वह वात-चीत मरस, स्पष्ट और मनोहर होनी चाहिए। ये गुण मूल तत्व हैं। इनके बिना वात-चीत वनावटी, नीरस, भद्दी और अनुपयुक्त जान पड़ेगी। कुत्रु लोग कह सकते हैं कि स्वाभाविकता और उपयुक्तता का कुछ अर्शों में अभिनयात्मकता से विरोध है और तीनों गुणों या तत्वों का एक ही स्थान में चित् कठिन हो। यह ठीक है, पर कठिनाई दूर करने में लेखक का कौशल प्रकट होता है। ध्यान केवल इस बात रखना चाहिए कि तीनों गुण उपयुक्त और आवश्यक मात्रा हों। यदि साधारण अवस्था में असाधारण अथवा तेजस्वी की वात-चीत वैसी ही दी जाय, जैसी वह प्राय हुआ करता है, तो वह उरखी हुई, विवादमय और प्रभावशून्य जान पड़ेगी। साथ ही यदि इन दोनों बातों को बचाने का उद्योग किया जाय, तो इस बात की आशंका है कि कहीं वह वनावटी, नीरस और चोभकारी न हो जाय। अतएव साधारण वात चीत में अथवा उद्वेग या उत्तेजना की अवस्था में मध्यम मार्ग का ग्रहण करना ही उचित होगा। लेखक का यह उद्देश्य होना चाहिए कि वह साधारण लोगों की नित्य प्रति की साधारण वात-चीत के अनुरूप ही अपने पात्रों से कथोपकथन न करावे, बल्कि उसे ऐसे रूप दे जिसमें अभिनय की त्वरा तथा शक्ति के साथ ही स्वाभाविकता और वास्तविकता का प्रत्यक्ष रूप भी देस पड़े।

हम यह बात कई स्थानों में लिख चुके हैं कि सब प्रकार काव्यों की विशेषता यही होती है कि वे पढ़नेवालों में भिन्न भिन्न मनोवेगों को उत्तेजित कर उनमें अलौकिक आनन्द

क करें। यही मनोवेग या भाव साहित्य-शास्त्र में रस कहते हैं। ~~उपन्यासों में भी उनके संचार की आवश्यकता होती~~

है। उनके बिना उपन्यास नीरस और प्रभावशून्य होते हैं। यही कारण है कि उनकी उपस्थिति अथवा अभाव इतना प्रत्यक्ष होता है कि साधारण से

धारण पाठक भी उनका अनुभव किए बिना नहीं रह सकता। तब यहाँ सक्षेप में इस बात का विचार कर लेना भी आवश्यक पड़ता है कि किसी लेखक में पाठकों के मन में आनंद, रुणा, सानुभूति अथवा विनोद आदि उत्पन्न करने की शक्ति होना कहीं तक आवश्यक और उपयोगी है। किसी उपन्यास लेखक की कृति के गुणों और दोषों का विवेचन करते समय दो बातों का विशेष रूप से ध्यान रखा जाता है। पहली बात तो यह देखी जाती है कि उस लेखक की शक्तियाँ कितनी अधिक विस्तृत अथवा संकुचित हैं। यदि उपन्यासों का तुलनात्मक अध्ययन करते समय इस बात का ध्यान रखा जायगा तो पाठकों को और भी अधिक आनंद आएगा। बात यह है कि किसी लेखक में तो कर्तव्य आदि रस का संचार करने की शक्ति अधिक और हास्य रस का संचार करने की शक्ति कम होती है; और किसी लेखक की अवस्था इसके प्रतिकूल विपरीत होती है। कुछ लेखक ऐसे होते हैं जो केवल भीषण मनोविकार उत्पन्न करने में ही सिद्धहस्त होते हैं, और कुछ ऐसे होते हैं जो थोड़ी मात्रा में सभी प्रकार के मनोविकार उत्पन्न कर सकते हैं। इसी बात को ध्यान रखने योग्य है, वह यह है कि इनमें से किसी मनोविकार का पाठकों पर कैसा और कितना अधिक

उपवास
और रस

प्रभाव पड़ता है। ऐसी चोज-भरी या चमत्कृत उक्ति भी के ही अतर्गत है जिससे मनुष्य को आनंद तो बहुत अधिक है, पर वह केवल मुस्कराकर रह जाता है, और ऐसी हास्यपूर्ण ही मानी जाती है जिसके कारण हँसते हँसते केवल पड़ जाते हैं, पर जिसमें वास्तविक चमत्कार की ही थोड़ी होती है। कभी तो किसी की दुरवस्था देखकर सहानुभूति का बहुत ही कोमल भाव उत्पन्न होकर रह जाता है और कभी पाठकों की आँखों में जल भर आता है। कोई दुःख तो मनुष्य के चित्त में साधारण चोभ उत्पन्न करके ही रह जाती है और कोई उसको त्रिलकुल आपे से बाहर कर देती है। यह कि कोई उपन्यास पढ़ते समय इस बात का विचार चाहिए कि वह उपन्यास अथवा उसका लेखक किस प्रकार मनोविकार उत्पन्न करने में कहाँ तक समर्थ हुआ है। ✓

यदि किसी लेखक की लेखनी सचमुच प्रभावशाली हो, यी वह सचमुच पाठकों के मन में हास्य, करुणा अथवा दुःख आदि विकार उत्पन्न करने में समर्थ हो, तो हमें यह देखना होगा कि वह अपनी इस सामर्थ्य, इस शक्ति का कहाँ तक सदुपयोग अथवा दुरुपयोग करता है। उदाहरण के लिये परिहास को ही लीजिए। परिहास को हम प्रतिभा की सब से बड़ी देन कह सकते हैं और इसके कारण किसी उपन्यास का सौंदर्य बहुत कुछ घट सकता है। पर साथ ही यह भी सम्भव है कि कोई हास्यप्रिय लेखक परिहास को अश्लीलता की सीमा तक पहुँच कर उसका दुरुपयोग कर डाले, अथवा वह ऐसे घुरे ढंग से या वेमौके परिहास कर सकता है कि उलटे स्वयं वह और उ

परिहास दोनों ही हास्यास्पद हो जायँ । कोई परिहास मन प्रसन्न करने के बदले दुःखी अथवा क्रुद्ध भी कर सकता है ।
 किन्तु फिर भी परिहास के उपयोग के सम्बन्ध में कोई सीमा
 निर्धारित नहीं की जा सकती, क्योंकि कुछ बातें ऐसी भी होती हैं,
 जिनको देखकर मनुष्य के मन में करुणा तो उत्पन्न होती ही है,
 और साथ ही कभी कभी हँसी भी आ जाती है । किसी वदमस्त
 आरामी को देखकर वस्तुतः मन में करुणा का ही आविर्भाव
 होगा, पर उसके कुछ कृत्यों से हँसी भी आ सकती है । किसी
 जो वाइसिक्रिल पर से गिरते देखकर हँसना यद्यपि अनुचित
 है, तथापि कभी कभी ऐसा दृश्य भी मनुष्य को हँसा ही देता
 है । ऐसी दशा में स्वयं लेखक को इस बात का ध्यान रखना
 चाहिए कि मेरा परिहास उपयुक्त, उचित अवसर पर और
 मनोवाञ्छित प्रभाव उत्पन्न करनेवाला हो । 'ऐसे परिहास से
 दूसरों के आचरण सुधर सकते और दुर्गुण दूर हो सकते हैं ।
 पर यह बात तभी हो सकती है जब लेखक स्वयं इस विषय
 में सतर्क और विचारशील हो । हम तो केवल यही कह सकते
 हैं कि परिहास बेमौके, अश्लील अथवा निर्दयतापूर्ण न होना
 चाहिए और उसमें शुद्ध विनोद की मात्रा अधिक होनी चाहिए ।
 जो बात हास्य के सन्ध में है वही करुणा और दुःख आदि के
 सम्बन्ध में भी कही जा सकती है । ससार के प्रायः सभी बड़े
 बड़े साहित्यों में करुणा-रस-प्रधान अनेक ग्रन्थ वर्तमान हैं, जिनके
 विशिष्ट अंशों को पढ़कर मनुष्य की आँसुओं से आपसे आप अशु-
 पात होने लगता है । हरिश्चन्द्र के श्मशान-प्रवास अथवा रामचन्द्र
 के वन गमन का साधारण वर्णन भी मनुष्य के चित्त को चंचल

कर देता है। परन्तु अयोग्य लेखक के हाथ में पटक इतनी दुर्दशा हो सकती है और प्राय होती भी है। कुछ लेखक दु समय घटनाओं या दृश्यों के वर्णन में ही अपनी सारी लगाने लगा देते हैं, अथवा किसी साधारण दु समय घटना का अत्युक्ति पूर्ण और विमृत वर्णन करते हैं कि या तो पाठकों को उत्र जाता है या उनका चित्त इतना अधिक व्याकुल और दु उठता है कि उनके सँभालने में ही बहुत समय लग जाता है। प्रवृत्ति भावुक बंगाली लेखकों में बहुत अधिकता से पाई है। वे बात बात में अपने पात्रों को रुला देते हैं, जिससे पात्र के मन में करुण रस का संचार तो होता नहीं, एक प्रकार की अरुचि उत्पन्न हो जाती है। बँगला के नाटककार गिरीश घोष के प्राय सभी नाटकों के किसी किसी पात्र पर इतनी अधिक विपत्ति ढाई गई है कि अंत उसके पागल होने की नौबत आ गई है। यहाँ भी सब लेखक के विवेक और विचारशीलता पर ही निर्भर करती है और कोई ऐसा नियम निश्चित नहीं हो सकता जिससे जाना जा सके कि इस सीमा तक करुण रस का संचार उचित है और इसके आगे अनुचित है। हम केवल यही कह सकते हैं कि लेखक को इस बात का सदा ध्यान रखना चाहिए कि पाठकों के चित्त पर ऐसी सभी बातों का कुछ न कुछ परिणाम प्रभाव होता है, और उसे यथासाध्य इस बात का उद्योग करना चाहिए कि मेरा ऐसा वर्णन, अप्रिय अथवा रसकनेवाला हो। यदि किसी उपन्यास को समाप्त करने के उपरांत हमारी धारणा हुई कि इसके अमुक वर्णन ने हमारे मन को आवश्यक

अधिक क्षुब्ध किया, व्यर्थ ही हमें उत्तेजित कर दिया, अथवा
 गति के उपरांत भी हमें बहुत देर तक दुःखी और चिन्तित
 गा, तो फिर चाहे उस उपन्यास में और कितने ही गुण न्यो
 गे, वह पूर्ण रूप से प्रशसनीय नहीं होगा। यद्यपि यह किसी
 न्यास के प्रशसनीय होने की बहुत बढ़िया और विलकुल ठीक
 चीटी नहीं है, तथापि इसका कुछ न कुछ उपयोग अवश्य हो
 जाता है। ✓

अब हम किसी उपन्यास के देश और काल का विचार
 करते हैं। उपन्यास के “देश और काल” से हमारा तात्पर्य उसमें
 वर्णित आचार विचार, रीति रिवाज, रहन सहन
 और परिस्थिति आदि से है। इसे हम दो भागों
 में विभक्त कर सकते हैं—एक तो सामाजिक
 दूसरा ऐहिक या सांसारिक। ऐसे उपन्यास लिखना सट्टज
 है जिनमें जीवन या समाज के सभी अंगों और स्वरूपों
 समावेश हो, और इसी लिये ऐसे उपन्यास देखने में भी कम
 हैं। साधारणतः अधिकांश उपन्यास ऐसे ही होते हैं जिन
 जीवन अथवा समाज के दो ही एक अंगों का चित्र रखा
 हो। कोई उपन्यास साधारण गार्हस्थ्य जीवन से सम्बन्ध
 ता है और कोई किसी ऐतिहासिक घटना पर अवलम्बित होता
 पर फिर भी दोनों में से कोई पूर्ण व्यापक नहीं हो सकता।
 गार्हस्थ्य जीवन के भी अनेक अंग हैं। किसी उपन्यास में कलह-
 स्त्रियों का चरित्र चित्रित होता है, किसी में नवयुवकों
 नैतिक पतन दिखाया जाता है। किसी में धनवानों के
 नाश और नाश का प्रदर्शन होता है, किसी में दरिद्रों के कष्ट-

पूर्ण जीवन का निरूपण होता है। बहुधा ऐसा होता है उपन्यास का आरंभ तो साधारण परिस्थिति में होता है, आगे चलकर उमके नायक को कठिन, असाधारण और परिस्थितियों का सामना करना पड़ता है। लेखक चाहे प्रणाली का अनुसरण करे और चाहे, जिस अवस्था का सींचे, पर यह स्पष्ट है कि उसे चरित्र-चित्रण में देश, काल, परिस्थिति आदि का पूरा पूरा ध्यान रखना पड़ेगा। हमें सारण रखना चाहिए कि बहुत से उपन्यास आदि तो केवल लिये मनोरंजक होते हैं कि उनमें समाज के किसी विशिष्ट देश के किसी विशिष्ट भाग अथवा काल के किसी विशिष्ट से सम्बन्ध रखनेवाला ही वर्णन होता है। ऐसी दशा में उपन्यास का वर्णन जितना ही सटीक और स्वाभाविक वह उपन्यास उतना ही अच्छा माना जायगा।

ऐतिहासिक उपन्यासों में इन बातों का ध्यान रखने का भी अधिक आवश्यकता होती है, क्योंकि उनमें लेखक का विशिष्ट युग अथवा काल का ही चित्र अंकित करना पड़ता कुछ उपन्यास तो स्वयं ऐतिहासिक घटनाओं से ही सम्बन्ध हैं, पर कुछ ऐसे भी होते हैं जिनके कथानक का इतिहास बहुत थोड़ा संबन्ध होता है और जिनमें किसी ऐतिहासिक के सामाजिक अथवा और किसी प्रकार के जीवन का चित्र है। श्रीयुक्त रामालदास वदोपाध्याय कृत करुणा और शंकर उपन्यास ऐसे हैं जिनकी कथा-वस्तु की ऐतिहासिक घटनाओं आधार पर ही रचना की गई है, पर जिनमें उस समय के आचार-विचार, रीति-रवाज और राजकीय परिस्थिति आदि का

। दिग्दर्शन कराया गया है। ऐं उपन्यास लिखने के लिये बात बहुत ही आवश्यक है कि लेखक उस समय से सघन निवाली काम की सभी बातों का बहुत अच्छी तरह और वारपूर्वक अध्ययन करे। बिना ऐसा किए वह कोई अच्छा ऐतिहासिक उपन्यास लिखने में कभी समर्थ और सफल हो ही सकता। यदि कोई लेखक केवल वर्तमान काल की घटनाओं परिस्थितियों आदि के आधार पर कोई ऐतिहासिक उपन्यास ले और उन्हीं घटनाओं तथा परिस्थितियों का उस ऐतिहासिक काल में आरोप मात्र करके छोड़ दे, तो उपन्यास का शिचित्त पाठ में क्या आदर होगा? ऐतिहासिक उपन्यास का महत्व केवल इसी में है कि उसमें किसी प्राचीन काल के जीवन का चित्रण और विस्तृत वर्णन किया जाय, जिससे पाठकों के सामने उस काल का जीता-जागता चित्र उपस्थित हो जाय। और यह बात तभी हो सकती है जब लेखक ने उस काल की सभी बातों का भली भाँति अध्ययन किया हो, और साथ ही उसमें उनका ठीक ठीक वर्णन करने की पूरी शक्ति भी हो। ऐतिहासिक उपन्यास लिखनेवाले का काम ही यह है कि पुरातत्व और इतिहास के जानकारों ने जिन रूखी सूखी बातों का संग्रह किया हो, उनको वह सरस और सजीव रूप देकर अपने पाठकों के सामने उपस्थित करे, और उसे इधर उधर खिसरी हुई जो सामग्री-भिन्न भिन्न साधनों से मिले, उसकी सहायता से वह अपने कौशल के द्वारा एक सर्वांगपूर्ण चित्र प्रस्तुत करे। ऐतिहासिक उपन्यासों के पाठक तो उसी लेखक का सब से अधिक आदर करते हैं जो किसी विशिष्ट अतीत काल का बिलकुल सचा, जीता-

जागता और साथ ही मनोरञ्जक वर्णन कर सके। उसके और पुरातत्व-ज्ञान का भी आदर होता है, पर उतना अधिक जितना उसकी वर्णन शक्ति का। हाँ, उस दशा में पुरातत्व का भी विशेष आदर हो सकता है, जब उपन्यास की आधारभूत घटनाएँ बहुत ही प्राचीन और ऐसे काल से संबन्ध हो जिसके विषय में सर्वसाधारण को बहुत ही कम ज्ञान हो पर इस विषय का विशेष विवेचन प्रस्तुत विषय से अधिक सब नहीं रखता, इसलिये हम यही कहना पर्याप्त समझते हैं कि ऐतिहासिक काल की घटनाओं के आधार पर कोई लिखा जाय, उस काल के विचारों, भावों, व्यवहारों और पाटियों आदि का उसमें ठीक ठीक और पूरा पूरा वर्णन चाहिए।

देश और काल के अतिरिक्त किसी उपन्यास का संबन्ध दूसरी ऐहिक बातों से भी होता है। कुछ लेखक तो बड़े अच्छे दृश्यों का वर्णन भी बहुत ही सक्षेप में करके छोड़ जाते हैं और कुछ लेखक छोटी से छोटी बातों का भी बहुत विस्तारपूर्वक वर्णन करने बैठ जाते हैं। कुछ लेखक तो पर्वत नदियों या जगलों की प्रातःकालीन शोभा का वर्णन दो-पक्तियों में ही दे देना पर्याप्त समझते हैं और कुछ लेखकों रिडिक्युलो में लगे हुए जंगलों, उनके आगे पड़े हुए परदों उन परदों में बने वेल टूटों तक का वर्णन किए बिना सतोप होता। हमारी समझ में लेखक को किसी प्राकृतिक दृश्य वैसा ही वर्णन करना चाहिए, जैसा कि कोई अच्छा उस दृश्य का चित्र खींचता। बहुत ही विस्तृत अथवा बहुत

चित्र वर्णन कभी प्रभावशाली अथवा चित्ताकर्षक नहीं हो सकता। हाँ, यदि लेखक चाहे तो उन प्राकृतिक दृश्यों अथवा सरी बातों का अपने कथानक में और प्रकार से उपयोग कर सकता है। वह अपनी रचना की केवल मौढ्य वृद्धि के लिये भी न दृश्यों का वर्णन कर सकता है और अपने मुजन पात्रों के साथ पाठकों की सहानुभूति बढ़ाने अथवा दुष्ट पात्रों की दुष्टता अधिक प्रत्यक्ष करने के लिये भी कर सकता है। जैसे नवजात शिशु को गोद में लेकर यमुना पार करनेवाले वसुदेव के साथ सहानुभूति बढ़ाने के लिये भीषण अधकार, घोर वर्षा, प्रचंड वायु और प्रबल वाद का बहुत अच्छा वर्णन हो सकता है। अथवा नर्म में परम पवित्र भाग उत्पन्न करनेवाली किसी सुंदर नदी के मण्डप तट पर किसी अघोर कृत्य करनेवाले दुष्ट की दुष्टता प्रकट करने के लिये भी ऐसे वर्णनों का उपयोग हो सकता है। अथवा किसी शोकपूर्ण घटना का वर्णन करते हुए पड़नेवाली शोकधार का इंद्र के अश्रुपात के रूप में उपयोग हो सकता है। परन्तु लेखक प्राकृतिक दृश्यों या घटनाओं आदि का उपयोग अपने पात्रों के साथ सहानुभूति बढ़ाने में ही करते हैं। किले के घेरे में बंद किसी क़ेदी का वर्णन करते हुए साथ में आँधी और तूफान का उल्लेख होता है, और अट्टालिका में पड़ी हुई विरहिणी का वर्णन के साथ बादल की गरज और मिजली की चमक का उल्लेख होता है। साधारणतः लेखक लोग अपने पात्रों की अवस्था और प्राकृतिक घटनाओं में सामंजस्य ही स्थापित करने का प्रयत्न करते हैं। विरोध तो प्रायः ऐसे ही लेखकों की रचनाओं में पाया जाता है, जो यह समझ लेते हैं कि प्रकृति को मनुष्यों

के सुख दुःख का कुछ भी ध्यान नहीं होता, अथवा जो इस बात का अनुभव कर लेते हैं कि सुदूर से सुदूर दृश्यों और शोभाओं का भी निर्दय और कठोर हृदय दुष्टों पर कोई प्रभाव नहीं पड़ता।

अब हम उपन्यास के अंतिम और छठे तत्व उद्देश पर कुछ विचार करते हैं। इस उद्देश में हमारा तात्पर्य जीवन की व्याख्या

उद्देश अथवा आलोचना से है। नाटक की भाँति उपन्यास का

भी जीवन के साथ सब में अधिक और घनिष्ठ सम्बन्ध है। उपन्यासों में मुख्यतः यही दिखलाया जाता है कि

और स्त्रियों के विचार, भाव और पारस्परिक सम्बन्ध आदि कर्म हैं, वे किन किन कारणों अथवा प्रवृत्तियों से प्रेरित होकर

कैसे कार्य करते हैं, अपने प्रयत्नों में वे किस प्रकार सफल विफल होते हैं, और इन सब के फल-स्वरूप उनमें कैसे कैसे

मनोविकार आदि उत्पन्न होते हैं। उपन्यास-लेखक का जीवन क किन्हीं एक अथवा अनेक अर्थों के साथ बहुत ही घनिष्ठ सम्बन्ध

होता है, इसलिये किसी न किसी रूप में यह प्रकट करना समाज कर्तव्य हो जाता है कि जीवन के साधारण और असाधारण

सभी व्यापारों का उस पर क्या और कैसा प्रभाव पड़ा है। कुछ विशेष सिद्धांतों अथवा विचारों के प्रतिपादन के उद्देश से तो

ही कम उपन्यास लिखे जाते हैं, पर सभी उपन्यासों में कुछ कुछ विशेष विचार अथवा सिद्धांत आप से आप आ जाते हैं।

यदि किसी छोटी से छोटी कहानी को भी तो उसमें भी नैतिक महत्त्व

कुछ लोग कहा करते हैं कि उपन्यास राली समय में प्रल दिल वहलाने के उद्देश से ही लिखे जाते हैं, इसलिये जमें जीवन सघधी गृह सिद्धातों और तत्वों को ढूँढ़ना ठीक है। बहुत ही साधारण कोटि के उपन्यासों के सघध में यह धन ठीक हो सकता है, पर उच्च कोटि के उपन्यासों के सघध यह बात नहीं कही जा सकती। जीवन सघधी कुछ न कुछ उद्धात और तत्व तो साधारण उपन्यासों में भी हो सकते हैं और होते हैं, पर वे स्पष्ट रूप से इसी लिये हमारे सामने नहीं आते कि उनके लेखकों में उन्हे व्यक्त करने की यथेष्ट शक्ति ही नहीं होती। पर बडे बडे उपन्यास-लेखक अच्छे अनुभवी और विचारशील होते हैं। वे लोगों के विचारों, भावों और व्यवहारों आदि का भली भाँति निरीक्षण करके उनके सघध में पूर्ण ज्ञान प्राप्त करते हैं, और उस अनुभव तथा ज्ञान की सहायता से वे नैतिक महत्व का ऐसा अच्छा चित्र अङ्कित करते हैं, जिसकी कोई विचारशील पाठक कभी उपेक्षा कर ही नहीं सकता। यही कारण है कि किसी अच्छे उपन्यास की चर्चा छिडते ही आप आप जीवन के भिन्न भिन्न अगों अथवा नीति शास्त्र के भिन्न भिन्न सिद्धातों की चर्चा होने लगती है।

परन्तु इसका यह तात्पर्य नहीं है कि कोई उपन्यास-लेखक अपने उपन्यास में बडे बडे नैतिक सिद्धातों अथवा जीवन-सघधी अच्छे अच्छे आदर्शों की ही भरमार कर दे। यह अवश्य है कि जीवन के सघध में उसके जो विचार अथवा आदर्श होंगे, उन्हीं के अनुसार वह अपने उपन्यास का वस्तु विन्यास रखेगा तथा उसके पात्रों का चरित्र चित्रण करेगा। पर उसका यह कृत्य गौण

होगा, उसका मुख्य कृत्य जीवन-सवधी वास्तविक घटनाओं अथवा कार्यों का निदर्शन और निरूपण करना होगा। अर्थात् वह केवल यही दिखलावेगा कि जीवन साधारणतः किस प्रकार व्यतीत किया जाता है। साधारण जीवन का जो चित्र वह अंकित करेगा, वह अवश्य ऐसा होगा जिससे लोग शिक्षा ग्रहण करते हुए कुछ नैतिक सिद्धांत अथवा आदर्श भी स्थिर कर सकें। जीवन के सवध में लेखक का जो कुछ अनुभव या निरीक्षण होगा, वह अवश्य लोगों के जीवन सुधार में बहुत कुछ सहायक होगा। और केवल इसी दृष्टि से उपन्यास का उद्देश चित्रित होना चाहिए।

उपन्यासों में जीवन का आलोचन अथवा नैतिक सिद्धान्तों का प्रतिपादन दो प्रकार से होता है। कुछ उपन्यास-लेखक तो, नाटककार की भाँति, सब घटनाओं और बातों को उनके वास्तविक रूप में ही अपने पाठकों के सामने उपस्थित कर देते हैं। ससार के मनुष्यों और चरित्रों को वे जिस रूप में देखते अथवा पाते हैं, उसी रूप में वे उनको चित्रित करके छोड़ देते हैं और वस्तु विन्यास के ढग से ही वे अपने नैतिक सिद्धान्तों का प्रतिपादन कर देते हैं। अर्थात् वे अपनी कल्पना की सहायता से ससार का एक सूक्ष्म अथवा मक्षिप्त रूप ऐसे ढग से अंकित करते हैं, जिससे कुछ नैतिक सिद्धांत स्थिर किए जा सकते हैं। केवल पात्रों के चरित्र चित्रण और कथानक के विकास से ही वे जीवन अथवा नीति-सवधी अपने विचार और सिद्धांत प्रकट कर देते हैं। और तब पाठक अथवा आलोचक का यह काम रह जाता है कि वह उप-

न्यास में इधर उधर बिखरी हुई बातों के आधार पर कुछ नैतिक निष्कर्ष निकाल ले ।

यहाँ तक तो उपन्यास और नाटक दोनों एक ही ढंग से चलते हैं । दोनों कुछ घटनाओं अथवा बातों को लोगों के सामने उपस्थित कर देते हैं और परिणाम निकालने का काम पाठकों पर छोड़ देते हैं । नाटककार को तो स्वयं प्रत्यक्ष रूप से कुछ भी कहने का अधिकार ही नहीं होता, पर उपन्यासकार यदि चाहे तो बीच-बीच में स्वयं भी टीका टिप्पणी कर सकता है । वह उपन्यास में दिए हुए चरित्रों की आलोचना और कामों की व्याख्या कर सकता है और उनसे कुछ नैतिक सिद्धांत निकाल कर लोगों के सामने रख सकता है । जब वह अपना यह अधिकार काम में लाता है और अप्रत्यक्ष रूप से चरित्र अंकित करने के साथ ही साथ प्रत्यक्ष रूप से उसकी आलोचना भी करने लगता है, तब वह मानों अपने रचे हुए ससार का आप ही आलोचक और व्याख्याता भी बन जाता है । उस दशा में उसकी वही आलोचना और व्याख्या बाहरी ससार की भी आलोचना और व्याख्या हो जाती है । यही जीवन की आलोचना का प्रत्यक्ष और दूसरा प्रकार है ।

किसी उपन्यास के जीवन सबधी तत्वों की परीक्षा करते हुए सब से पहले इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि उनमें

उपन्यास
में सत्यता

सत्यता की मात्रा कहीं तक है । पर वह सत्यता वैज्ञानिक सत्यता से मिलकुल भिन्न और “कवि-कल्पना” में मिलनेवाली “सत्यता” के समान

ही होगी । हम यह नहीं कह सकते कि उपन्यासों में केवल मूठी

और कल्पित बातें भरी होती हैं और उनमें सत्यता का कोई अंश होता ही नहीं। यह सच है कि कोई उपन्यास आदि से अत तक वास्तविक अथवा सच्ची घटनाओं के आवार पर नहीं होता, उसकी अधिकांश बातें लेखक की कल्पना से ही उद्भूत रहती हैं। परन्तु इतना होने पर भी उसमें गूढ़ और व्यापक सत्यता अतिरिक्त रहती है, जो अधिक प्रभावशाली और शिक्षाप्रद होती है। कविता के विवेचन में हम जिस “कवि-कल्पना में सत्यता” का उल्लेख कर चुके हैं, वही सत्यता उपन्यासों, आख्यायिकाओं और नाटकों आदि में भी उपस्थित रहती है। जो कुछ कभी हुआ हो अथवा नित्य होता हो, केवल वही सत्य नहीं है, बल्कि जो कुछ हो सकता हो, वह भी सत्य ही है। इस अन्तर को स्पष्ट करने के लिये कुछ विद्वान् साहित्य के दो भेद मानते हैं—एक तो ज्ञान का साहित्य और दूसरा शक्ति का साहित्य। ज्यों ज्यों विज्ञान की उन्नति होती जाती है, त्यों त्यों ज्ञान का साहित्य तो पिछड़ता और पुराना होता जाता है, पर शक्ति का साहित्य सदा नया और ताजा बना रहता है। भौतिक विज्ञान अथवा शरीरशास्त्र की पाठ्य पुस्तकों में भी सत्य होता है। पर नए वैज्ञानिक आविष्कारों के कारण उनमें का सत्य पुराना और अधूरा होता जाता है, और इसी लिये उनमें सदा सशोधन, परिवर्तन और परिवर्द्धन आदि की आवश्यकता बनी रहती है। पर काव्य, नाटक और उपन्यास आदि ज्ञान के साहित्य नहीं, बल्कि शक्ति के साहित्य हैं, अर्थात् उनमें ज्ञान के बदले एक ऐसी शक्ति होती है जो लोगों को कुछ विशेष बातों का ज्ञान कराती है। ऐसी पुस्तकों में जो कल्पित सत्य होता है, वह सदा एक-रस

रहता है। उसमें कभी किसी परिवर्तन, परिवर्द्धन या सशोधन आदि की कोई आवश्यकता नहीं होती। पचतत्र, कादंबरी अथवा शकुंतला में जो सत्य प्रतिपादित है, उसमें क्या कभी कोई अन्तर पड सकता है या वह कभी पुराना और निकम्मा हो सकता है ?

किसी ने कहा है—“उपन्यास में नामों और तिथियों के अतिरिक्त और सब बातें सच्ची होती है, और इतिहास में नामों तथा तिथियों के अतिरिक्त और कोई बात सच्ची नहीं होती।” इस उद्धरण से हमारा यह तात्पर्य है नहीं है कि इतिहासों में कुछ भी तथ्य नहीं होता। हमारा अभिप्राय तो केवल यही है कि लोग भली भँति समझ लें कि उपन्यासों और नाटकों आदि का महत्व किम प्रकार के सत्य का आश्रित है। उपन्यास-लेखक कुछ सच्ची अथवा सम्भावित घटनाओं को तोड़-भरोड़ कर किसी नए और विलक्षण ढंग से हमारे सामने उपस्थित कर सकता है। पर फिर भी हम यह नहीं कह सकते कि जीवन की वास्तविक घटनाओं और शक्तियों अथवा आदर्श सम्भावनाओं में वह दूर जा पडता है। हाँ, यदि वह इन बातों से दूर जा पडा हो, यदि उसकी कृति में आदि से अन्त तक विलकुल असम्भव और अनुपयुक्त बातें ही मिलें, जैसी कि हिंदी के ऐयारी के और तिलिस्मी उपन्यासों में मिलती हैं, तो हम कह सकते हैं कि लेखक ने उपन्यास के वास्तविक उद्देश अथवा लक्ष्य पर कुछ भी ध्यान नहीं रखा, और इस नष्टि से उसकी कृति प्रशंसनीय नहीं है।

उपन्यास में जो सत्यता होती है, वह वास्तव में उसकी वास्तविकता अथवा सम्भावना से सघन होती है। जो बात मभव

होती, उसका अत मानव जाति आत्म रक्षा के विचार से ही कर देती है। जो भाव या विचार आदि मानव जाति की उन्नति के सिद्धांतों के विरोधी अथवा विपरीत होते हैं, उनको वह अधिक समय तक प्रचलित नहीं रहने देती और शीघ्र ही नष्ट कर देती है। अत किसी कला के महत्व के लिये यह आवश्यक है कि उसमें नैतिक अथवा मानसिक उन्नति के भाव भी वर्तमान हों। यों तो कला मात्र का उद्देश आनंद का उद्रेक करना है, पर प्रत्येक कला से मन में कुछ न कुछ भाव, कुछ न कुछ विचार उत्पन्न होते हैं। इसलिये कला का महत्व इसी में है कि उससे हमारे भावों और विचारों में कुछ उन्नति हो, उनका कुछ परिमार्जन हो। मानव जाति की वास्तविक उन्नति उसकी नैतिक उन्नति में ही मानी जाती है, और इसी लिये मानव जाति सारा उद्योग नैतिक उन्नति के लिये ही करती है। और यही कारण है कि जो कला-कुशल महत्व प्राप्त करना चाहते हैं, वे न तो नीति के विरुद्ध चल सकते हैं और न उसकी उपेक्षा कर सकते हैं।" जो लेखक इस तत्व पर ध्यान रखकर चलेंगे, वे अवश्य ही सफल-मनोरथ होंगे। अन्यान्य कलाओं की भाँति काव्य कला पर भी नीति मबधी यह उत्तरदायित्व है। इसका भी जन्म जीवन से होता है, इसकी भी पुष्टि जीवन से होती है और इसका भी जीवन पर कुछ प्रतिघात होता है। भत जीवन के-प्रति इसका जो उत्तरदायित्व है, उसकी हम अवहेलना नहीं कर सकते। यदि उपन्यास का सबध जीवन से है, -तो नीति से भी सबध होना चाहिए, और नीति के साथ उसका जितना ही घनिष्ठ सबध होगा, वह उतना ही महत्वपूर्ण तथा आदरणीय होगा।

अब हम सक्षेप में आख्यायिकाओं या छोटी छोटी कहानियों के संख्य में, जिनको लोग बगालियों की देखा-देखी भूल से "गल्प" कहते हैं, कुछ कहना चाहते हैं। आजकल सप्ताह की प्रायः सभी भाषाओं में इन कहानियों का प्रचार बहुत बढ़ता जाता है। कुछ लोग बड़े बड़े उपन्यासों का आकार और पृष्ठ संख्या आदि टगड़-घबरा जाते हैं, और कुछ लोगों को, घबराहट न होने पर भी, इतना समय ही नहीं मिलता कि वे बड़े बड़े उपन्यास पढ़ सकें। ऐसे लोगों के सुभीते के लिये ही आख्यायिकाओं अथवा छोटी कहानियों का प्रचार हुआ है। ये कहानियाँ इतनी छोटी होती हैं कि किसी मासिक पत्र के एक ही अंक में, और और विषयों के साथ, कई कई आ जाती हैं। उपन्यासों और नाटकों की भाँति इनसे भी अच्छी नैतिक शिक्षा मिल सकती है और इनमें भी मनोरंजन होता है। यही कारण है कि आजकल ऐसी आख्यायिकाओं अथवा कहानियों का प्रचार बहुत बढ़ता जाता है। इनका इतना बढ़ता हुआ प्रचार देखकर कुछ लोग तो यहाँ तक कहने लग गए हैं कि कुछ दिनों में उपन्यास रह ही न जायेंगे और ये कहानियाँ ही उपन्यासों का स्थान ले लेंगी। पर हमारी समझ में यह आशंका निर्मूल है, क्योंकि उपन्यास का काम आख्यायिकाओं से कभी निरुल ही नहीं सकता। आख्यायिका के छोटे क्षेत्र में जीवन की उतनी अधिक विवेचना हो ही नहीं सकती, जितनी उपन्यास में होती है। उसमें पात्रों के चरित्र का उतना अच्छा विकास और चित्रण भी नहीं हो सकता, जिसके लिये उपन्यासों में इतना महत्त्व और आदर है। हिंदी में बहुत

जडे वडे उपन्यासों का तो अभाव ही है, पर फिर भी हम कह सकते हैं कि परीक्षा-गुरु अथवा प्रेमाश्रम आदि में जीवन के जितने चित्र खींचे गए हैं, उतने चित्र एक क्या कई आख्यायिकाओं में भी नहीं आ सकते। जिस प्रकार ससार में मनुष्यों के व्यवहारों और कार्यों आदि का निरीक्षण करने में हमें बहुत अधिक समय लगता है, उसी प्रकार पुस्तकों में भी उनसे परिचित होने के लिये अधिक समय लगना आवश्यक और अनिवार्य है। छोटी कहानियों में उनके पात्रों का और हमारा बहुत ही थोड़े समय के लिये साथ होता है और हमें उनके बहुत ही थोड़े कार्यों तथा व्यवहारों आदि का परिचय मिलता है। हमारे चित्त पर उनके अध्ययन से जो प्रभाव पड़ता है, वह भी अपेक्षाकृत बहुत ही अल्प और थोड़े महत्व का होता है। जब तक जीवन की जटिलताएँ रहेगी और जब तक लोगों को सूक्ष्म से भी सूक्ष्म बातें जानने की रुचि रहेगी, तब तक उपन्यासों का स्थान आख्यायिकाएँ नहीं ले सकेंगी। पर इस समय हम इस बात का विचार करने नहीं बैठे हैं कि उपन्यास और आख्यायिका में से कौन श्रेष्ठ अथवा अधिक स्थायी है। हम तो उपन्यास की भाँति आख्यायिका को भी गद्य काव्य का एक अंग मानते हैं और इसी दृष्टि से उसका विवेचन करते हैं।

सब से पहले हमें यह जान लेना चाहिए कि आख्यायिका या छोटी कहानी कहते किसे हैं। आजकल जैसी कहानियों का प्रचार बढ़ रहा है, उनको देखते हुए हम कह सकते हैं कि आख्यायिका ऐसे गद्य कथानक को कहते हैं, जो घटे दो घटे

अदर ही पढकर समाप्त किया जा सके, अर्थात् ऐसी कहानी जो थोड़े से अवकाश के समय एक ही बैठक में समाप्त हो सके।

आख्यायिका कभी उपन्यास का सक्षिप्त रूप आख्यायिका का रूप नहीं हो सकती, क्योंकि जो बातें किन्हीं उपन्यास के मौ दो सौ पृष्ठों में आ सकती हैं, वे दस बीस पृष्ठों का किसी आख्यायिका में नहीं आ सकती। प्रायः सभी देशों में वृद्धा स्त्रियों सन्ध्या समय घर में बैठकर बालकों को अनेक प्रकार की शिक्षाप्रद अथवा कुतूहलवर्द्धक कहानियाँ सुनाया करती हैं। आज कल की आख्यायिकाएँ भी एक प्रकार से उन्हीं कहानियों का सशोधित और परिमार्जित रूप हैं। आज कल भी मासिक पत्रों आदि में अनेक ऐसी कहानियाँ निकला करती हैं, जो पुराने ढंग की कहानियों और आधुनिक ढंग की आख्यायिकाओं के बीच की होती हैं। आख्यायिकाओं के प्रचार के साथ ही साथ लोग यह समझने लगे हैं कि आख्यायिकाएँ लिखना भी एक कला है और उसके लिये भी किसी विशेष कौशल की आवश्यकता है। जिस प्रकार उपन्यासों और आख्यायिकाओं के विस्तार में अंतर है, उसी प्रकार उनके उद्देश्य और वस्तु-विन्यास आदि में भी अंतर है।

आख्यायिका का विषय ऐसा होना चाहिए जिसका उसकी सकुचित सीमा के अंदर भली भाँति विकास और निर्वाह हो सके।

इस विषय में पाठकों की रुचि का मत्र से

आख्यायिका रचना
के सिद्धान्त

अधिक ध्यान रखना चाहिए। कोई आख्यायिका

समाप्त करने के उपरांत पढ़नेवाले की यह

सम्मति होनी चाहिए कि यदि इस आख्यायिका का और

अधिक विस्तार किया जाता, तो उससे कोई लाभ न होता। तात्पर्य यह कि किसी आख्यायिका से पाठकों के मन में यह भाव उत्पन्न हो जाना चाहिए कि जो कुछ कहा गया है, वह ठीक और पर्याप्त है, इसमें अनावश्यक बातें नहीं आने पाई हैं और इतने से ही आख्यायिका का उद्देश्य सिद्ध हो गया है। पर इसका यह तात्पर्य नहीं है कि आख्यायिका में किसी एक ही अथवा क्षणिक घटना का ही उल्लेख हो। उसमें साहित्यिक रूप में जीवन के एक से अधिक अंगों के चित्र होने चाहिए और इस बात का ध्यान रहना चाहिए कि आख्यायिका की सारी उत्तमता उसके कहने के ढंग पर निर्भर करती है। उसमें चरित्र या अनुभव के किसी एक ही पक्ष का विचार अथवा प्रदर्शन हो सकता है, अथवा उतनी अधिक और व्यापक बातें भी बतलाई जा सकती हैं, जितनी अनेक साधारण उपन्यासों में भी नहीं पाई जातीं। पर हाँ, यदि किसी छोटी सी आख्यायिका में किसी व्यक्ति के सारे जीवन की सभी घटनाओं को भरने का उद्योग किया जायगा, तो वह पाठकों के लिये अरुचिकर होगा और पठित समाज में उसका आदर न हो सकेगा। इसी लिये हमने कहा है कि आख्यायिका की उत्तमता उसके विषय तथा प्रतिपादन-शैली पर ही निर्भर रहती है। दूसरी आवश्यक बात यह है कि उसके उद्देश, साधन और परिणाम आदि में सामंजस्य होना चाहिए। आख्यायिका का उद्देश अथवा आधारभूत सिद्धान्त एक ही होना चाहिए, और आदि से अंत तक उसी उद्देश या सिद्धान्त का ध्यान रखकर और उसी का उत्पन्न करने के विचार से आख्यायिका लिखी

उपन्यासों में इतनी अधिक बातें होती हैं कि उनसे कोई एक मुख्य सिद्धांत या परिणाम निकलना प्रायः कठिन हो जाता है। परन्तु आख्यायिका के सम्बन्ध में यह बात नहीं होनी चाहिए। आख्यायिका में तो मुख्य विचार केवल एक ही, और वह भी बहुत ही प्रत्यक्ष तथा स्पष्ट होना चाहिए। जोच में कोई ऐसी बात नहीं आनी चाहिए जिससे पढ़नेवाले का ध्यान उस मुख्य विचार से हटकर किसी दूसरी ओर चला जाय। यदि किसी आख्यायिका का उद्देश और परिणाम दोनों बिल्कुल एक हो, तो समझ लेना चाहिए कि उसके लेखक को अच्छी सफलता हुई है।

पर आख्यायिका लिखने में उद्देश और परिणाम का यह एकता प्रतिपादित करना ही सब से अधिक कठिन काम है। इसी कठिनता का ध्यान रखते हुए कुछ विद्वानों ने यह सिद्धांत स्थिर किया है कि बड़े बड़े उपन्यासों की अपेक्षा छोटी छोटी आख्यायिकाएँ लिखना और अधिक कठिन काम है। उसमें अधिक कौशल की आवश्यकता है। एक विद्वान् का मत है—“कुशल लेखक बहुत अच्छी तरह विचार करके यह निश्चित करता है कि पाठकों के हृदय पर मेरी रचना का अमुक प्रकार का प्रभाव पड़े, और तब उम्मीद प्रभाव या परिणाम पर ध्यान रखकर वह ऐसी घटनाओं की रचना करता है, जो अभीष्ट परिणाम उत्पन्न करने में सब से अधिक सहायक होती हैं। यदि उसके प्रारम्भिक वाक्य से ही उस परिणाम का आरम्भ न हो, तो समझना चाहिए कि पहले ही प्रास में मत्तिका पात हो गया। सारी रचना में एक भी ऐसा शब्द न होना चाहिए जो प्रत्यक्ष रूप से पाठकों को उस अभीष्ट परिणाम अथवा प्रभाव की ओर अप्रसर न

करता हो । इतने ध्यान, इतने कौशल और इतने साधनों से अन्त में जो चित्र प्रस्तुत होता है वही विचारशील और कलाकुशल प्रेक्षक को पूर्ण रूप से मन्तुष्ट कर सकता है । वस यही कहानी का शुद्ध और स्वच्छ रूप है और यह रूप उपन्यास को प्राप्त नहीं हो सकता ।" अच्छी आख्यायिकाएँ लिखने में इस परामर्श का बहुत कुछ उपयोग हो सकता है ।

आख्यायिका में थोड़े से ही स्थान में कोई बड़ी बात बतलानी पड़ती है, इसलिये उसकी रचना की सभी बातों पर विशेष ध्यान देने की आवश्यकता होती है । उसमें सभी अनावश्यक और निरर्थक बातें छोड़ दी जाती हैं, इस बात का ध्यान रखा जाता है कि किसी बात का आवश्यकता से कम या अधिक विस्तार न हो, घटनाओं का क्रम विलकुल ठीक और गठा हुआ हो, और उसके सभी भिन्न भिन्न खंड या अंग सारी आख्यायिका के अनुरूप और अधीन हों । उपन्यासों में तो रचना सम्बन्धी दोष कहीं कहीं छिप भी जाते हैं, पर आख्यायिका में वे बहुत ही स्पष्ट दिखाई देते हैं । आख्यायिका के सम्बन्ध में यही साधारण सूचनाएँ हैं, जिनका ध्यान रचना उपयोगी हो सकता है । नहीं तो उसकी रचना के कोई निश्चित नियम नहीं बतलाए जा सकते । नियम आवे कहाँ से ? एक तो रचना प्रणाली का सम्बन्ध विषय और उद्देश से है, और दूसरे किसी कला से मनुष्य रचनेवाली छोटी छोटी बातें बतलाना या नियम निर्धारित करना बहुत ही कठिन होता है, क्योंकि कला-सम्बन्धी छोटी छोटी बातों का ठीक ठीक अनुमान तो उसका पूरा स्वरूप देखकर ही किया जा सकता है ।

इसी प्रकार यह बतलाना भा कठिन है कि किन्म उद्देश या लक्ष्य पर ध्यान रखकर आख्यायिका लिखी जानी चाहिए । यदि उसकी रचना से सम्बन्ध रखनेवाली सभी बातें उद्देश या लक्ष्य का ध्यान रखा जा सके, तो फिर प्रत्येक उद्देश और प्रत्येक साधन से आख्यायिका लिखी जा सकती है । उसे पाठकों को हँसाया भी जा सकता है और रुलाया भी जा सकता है । उनको चकित भी किया जा सकता है और चक्र में भी टाला जा सकता है । उनको मनोविज्ञान के भी कुछ सिद्धांत बतलाए जा सकते हैं और प्रेम का प्रभाव या परिणाम भी दिखाया जा सकता है । प्राचीन काल का दृश्य भी उनके सामने रखा जा सकता है और भविष्य का चित्र भी अंकित किया जा सकता है । कोई रोमांचकारिणी अथवा शिक्षाप्रद घटना भी चित्रित की जा सकती है और जीवन का कोई अंश भी चित्रित किया जा सकता है । अपना कोई अनुभव भी बतलाया जा सकता है और देश अथवा समाज की अवस्था भी बतलाई जा सकती है । तात्पर्य यह है कि सैंकड़ों हजारों विषयों पर बहुरीयों कहना चाहिए कि प्रायः सभी विषयों पर, आख्यायिकाएँ लिखी जा सकती हैं । यदि आप चाहे तो पहले अपने मन में आख्यायिका की कोई वस्तु निर्धारित कर लें और तब उसके अनुरूप चरित्र आदि लाकर उसमें आरोपित करें । अथवा आप कोई चरित्र चुनकर उसके अनुरूप वस्तु विन्यास भी कर सकते हैं । अथवा यदि आपके मन में कोई विचार या सिद्धांत उद्भूत हुआ हो, तो उसके अनुरूप वस्तु विन्यास और चरित्र चित्रण भा कर सकते हैं । आख्यायिका के सम्बन्ध में यही मंत्र वात विशेष

ज्ञान देने योग्य हैं। उसकी शेष अन्यान्य बातें प्रायः उपन्यास की अन्यान्य बातों से ही मिलती जुलती हैं, जिनका अभी पहले के पृष्ठों में वर्णन किया जा चुका है।

अब हम सक्षेप में निबन्ध के सबध में दो चार बातें बजला कर यह प्रकरण समाप्त करेंगे। आधुनिक साहित्य में निबन्ध का स्थान बहुत ऊँचा है और साधारण कोटि के पाठकों की निबन्ध अपेक्षा विद्वानों में उसका आदर बहुत अधिक है। पर साथ ही उसकी परिभाषा इतनी अनिश्चित, व्याख्या इतनी कठिन तथा विषय, उद्देश और शैली आदि का विस्तार इतना अधिक है कि उसका ठीक ठीक और नियमपूर्वक विवेचन करना बहुत ही कठिन है। इन कठिनताओं और जटिलताओं आदि को देखते हुए कभी कभी तो मन में यह भी प्रश्न उठता है कि क्या इसे साहित्य का कोई स्वतंत्र और निश्चित रूप मानना चाहिए? हिन्दी में तो अभी मानों निबन्धों का ठीक ठीक आरम्भ ही नहीं हुआ है, पर दूसरी भाषाओं में लिखे हुए अनेक निबन्धों को देखकर न तो उनकी कोई परिभाषा की जा सकती है और न कोई नियम या सिद्धान्त ही स्थिर किया जा सकता है। किसी निबन्ध में तो बहुत ही जटिल भाषा में बहुत ही थोड़े स्थान में बहुत से पाण्डित्यपूर्ण विचार भरे रहते हैं और किसी में अनेक प्रकार की सम्मतियाँ अथवा वाक्य आदि उद्धृत रहते हैं। किसी निबन्ध में आपस की सी साधारण बातचीत होती है और किसी में दार्शनिक विचार होते हैं। कोई निबन्ध पाँच सात पृष्ठों का होता है और कोई सौ पचास पृष्ठों का। तात्पर्य यह कि जितने निबन्ध आप देखेंगे, उनके प्रायः उतने ही स्वरूप और प्रकार पावेंगे।

यदि हम उनकी कोई व्याख्या या परिभाषा करना चाहें, तो हमें कदाचित् एक भी ऐसा लक्षण या चिह्न न मिलेगा जो सत्र में समान रूप से वर्तमान हो। किसी के मत से निबन्ध यह अनि-
यमित और क्रमरहित रचना है, जिसमें हृदय के उद्गार भरे हों,
और किसी के मत से किसी विशेष विषय पर विस्तारपूर्वक लिखे हुए
लेख का नाम निबन्ध है। कोई विस्तृत और सम्वद्ध रचना को
ही निबन्ध मानता है, तो कोई ऐसे विवेचन को निबन्ध कहता
है जिसमें भिन्न भिन्न मतों का विचार करते हुए कोई सिद्धान्त
स्थिर किया गया हो। वास्तव में आजकल निबन्ध शब्द का
व्यवहार ही इतने भिन्न भिन्न प्रकार के लेखों और रचनाओं आदि
के सम्बन्ध में होता है कि उनकी ठीक ठीक व्याख्या प्रायः
असम्भव है। पर हमारी समझ में निबन्ध उस लेख को कहना
चाहिए जिसमें किसी गहन विषय पर विस्तारपूर्वक और पाठित्य-
पूर्ण विचार किया गया हो। साथ ही उस विचार का विस्तार
इतना अधिक भी न होना चाहिए कि एक बड़ा पोथा तैयार हो
जाय। वह अधिक से अधिक किसी अच्छी पुस्तक के एक
अध्याय के बराबर होना चाहिए। एक लेखक का कहना है—
“निबन्ध लिखना बहुत ही सहज है, क्योंकि यह उन्हीं लेखकों
के लिये उपयुक्त है जो योग्यता आदि के अभाव के कारण किसी
विषय पर गूढ़ विचार नहीं कर सकते, और निबन्ध में ऐसे
ही पाठकों का मनोरंजन भी होता है जो इधर उधर की तथा
नेरर्थक बातों से ही प्रमत्त होते हैं।” पर हमारी समझ में निबन्ध
के सम्बन्ध में यह मत सर्वथा अनुपयुक्त है। एक दूसरे विद्वान् का
यह मत हमें बहुत ही ठीक जँचता है कि निबन्ध लिखना बहुत

हां कठिन है, क्योंकि उसमें थोड़े में बहुत सी बातें बतलानी पड़ती हैं और उसके पाठ से पाठको को आनन्द भी मिलता है। वास्तव में अच्छा निबन्ध वही कहा जायगा, जिसमें सक्षेप में बहुत सी काम की बातें बतलाई गई हों और ऐसा निबन्ध लिखना हर एक लेखक का काम नहीं है। यदि किसी लेखक ने ज्ञान की कमी के कारण ही कोई छोटा और निरर्थक बातों से भरा हुआ निबन्ध लिखा हो, तो वह निबन्ध कभी उच्च कोटि में स्थान न पा सकेगा। पर यदि किसी ज्ञान-सम्पन्न का कोई ऐसा निबन्ध हो जिसमें थोड़े में ही बहुत सी काम की बातें आ गई हों, तो वह निबन्ध अवश्य ही सब के लिये आदरणीय और आदर्श होगा।

यह ठीक है कि निबन्ध सक्षिप्त होना चाहिए, परन्तु इसी सक्षिप्तता के कारण यह भी आवश्यक हो जाता है कि उसकी सभी बातें काम की हों और उसमें कोई अनावश्यक बात न आने पाये। ऐसा निबन्ध वही लेखक लिख सकेगा जिसका ज्ञान भांडार पूर्ण होगा और जिसमें मतलब की सभी बातें बहुत ही सक्षेप में कह या लिख सकने का कौशल होगा। वह अपने निबन्ध की सामग्री बहुत ही सतर्क होकर चुनेगा और उससे काम भी बहुत ही कुशलतापूर्वक लेगा। निबन्ध में बहुधा किसी एक ही विषय का समावेश होता है, अतएव लेखक के लिये यह आवश्यक हो जाता है कि वह अपने विषय का ऐसे अच्छे ढंग से प्रतिपादन करे जिसमें पाठको की समझ में सब बातें अनायास ही आ जायँ और उनको उस विषय का पूरा पूरा ज्ञान हो जाय।

प्रायः कहा जाता है कि निबन्ध लिखने की परिपाटी इस-लिये चली थी कि लोग अपने भाव प्रकट करने का कोई ऐसा

साधन हूँडते थे जिसमे उनको वातचीत की सी स्वतंत्रता प्राप्त हो। यही कारण है कि बहुत पुराने लिखे हुए निबन्ध प्रायः शिथिल जान पडते हैं। पर इममें सन्देह नहीं कि निबन्ध प्रायः उसी समय लिखा जाता है, जब कोई विद्वान किसी विषय का भली भाँति मनन और अध्ययन करके उस पर अपने स्वतन्त्र विचार प्रकट करना चाहता है। इसलिये अच्छे निबन्ध की यही कसौटी है कि उसके लेखक ने जो कुछ विचार उसमें प्रकट किए हैं, वे स्वतन्त्र और विशेष अध्ययन के परिणाम हैं या नहीं। अच्छे निबन्ध में लेखक के पांडित्य, विचार-शैली और लेखन-कुशलता का बहुत सहज में परिचय मिल जाता है और हमें यह पता लग जाता है कि उस लेखक के विचारों का विकास किस प्रकार हुआ है, उसने अपने विवेच्य विषय पर किम दृष्टि से विचार किया है, अपने विचारों को वह किस प्रकार प्रकट करता है, उसमें अपने विषय का विवेचन करने की कैसी और कितनी शक्ति है और वह सब बातों का विचार करके किस प्रकार कोई परिणाम निकालता है। निबन्ध से किसी लेखक की भाषा और लेख शैली का भी बहुत अच्छा परिचय मिलता है, क्योंकि इस विषय में उसे पूरी स्वतंत्रता रहती है। सारांश यह कि निबन्ध वास्तव में लेखक की विद्वत्ता और लेख शैली का सब से अच्छा परिचायक और प्रमाण होता है।

हीं कठिन है, क्योंकि उसमें थोड़े में बहुत सी बातें बतलानी पडती हैं और उसके पाठ से पाठको को आनन्द भी मिलता है। वास्तव में अच्छा निबन्ध वही कहा जायगा, जिसमें सक्षेप में बहुत सी काम की बातें बतलाई गई हों और ऐसा निबन्ध लिखना हर एक लेखक का काम नहीं है। यदि किसी लेखक ने ज्ञान की कमी के कारण ही कोई छोटा और निरर्थक वाता से भरा हुआ निबन्ध लिखा हो, तो वह निबन्ध कभी उच्च कोटि में स्थान न पा सकेगा। पर यदि किसी ज्ञान-सम्पन्न का कोई ऐसा निबन्ध हो जिसमें थोड़े में ही बहुत सी काम की बातें आ गई हों, तो वह निबन्ध अवश्य ही सब के लिये आदरणीय और आदर्श होगा।

यह ठीक है कि निबन्ध सक्षिप्त होना चाहिए, परन्तु इसी सक्षिप्तता के कारण यह भी आवश्यक हो जाता है कि उसकी सभी बातें काम की हों और उसमें कोई अनावश्यक बात न आने पावे। ऐसा निबन्ध वही लेखक लिख सकेगा जिसका ज्ञान भांडार पूर्ण होगा और जिसमें मतलब की सभी बातें बहुत ही सक्षेप में कह या लिख सकने का कौशल होगा। वह अपने निबन्ध की सामग्री बहुत ही सतर्क होकर चुनेगा और उससे काम भी बहुत ही कुशलतापूर्वक लेगा। निबन्ध में बहुधा किसी एक ही विषय का समावेश होता है, अतएव लेखक के लिये यह आवश्यक हो जाता है कि वह अपने विषय का ऐसे अच्छे ढंग से प्रतिपादन करे जिसमें पाठको की समझ में सब बातें अनायास ही आ जायँ और उनको उस विषय का पूरा पूरा ज्ञान हो जाय।

प्रायः कहा जाता है कि निबन्ध लिखने की परिपाटी इस-लिये चली थी कि लोग अपने भाव प्रकट करने का कोई ऐसा

साधन ढूँढते थे जिसमें उनको घातचीत की सी स्वतंत्रता प्राप्त हो। यही कारण है कि बहुत पुराने लिखे हुए निबन्ध प्रायः शिथिल जान पड़ते हैं। पर इसमें सन्देह नहीं कि निबन्ध प्रायः उसी समय लिखा जाता है, जब कोई विद्वान किसी विषय का भली भाँति मनन और अध्ययन करके उस पर अपने स्वतन्त्र विचार प्रकट करना चाहता है। इमरिये अच्छे निबन्ध की यही कसौटी है कि उसके लेखक ने जो कुछ विचार उसमें प्रकट किए हैं, वे स्वतन्त्र और विशेष अध्ययन के परिणाम हैं या नहीं। अच्छे निबन्ध में लेखक के पांडित्य, विचार-शैली और लेखन कुशलता का बहुत सहज में परिचय मिल जाता है और हमें यह पता लग जाता है कि उस लेखक के विचारों का विकास किस प्रकार हुआ है, उसने अपने विवेच्य विषय पर किस दृष्टि से विचार किया है, अपने विचारों को वह किस प्रकार प्रकट करता है, उसमें अपने विषय का विवेचन करने की कैसी और कितनी शक्ति है और वह सब बातों का विचार करके किस प्रकार कोई परिणाम निकालता है। निबन्ध से किसी लेखक की भाषा और लेखन शैली का भी बहुत अच्छा परिचय मिलता है, क्योंकि इस विषय में उसे पूरी स्वतंत्रता रहती है। सारांश यह कि निबन्ध वास्तव में लेखक की विद्वत्ता और लेखन-शैली का मंत्र से अच्छा परिचायक और प्रमाण होता है।

छठा अध्याय

दृश्य काव्य का विकास

चौथे अध्याय में हमने कविता के दो मुख्य विभाग किए हैं—एक भावात्मक और दूसरा बाह्य विषयात्मक। बाह्य विषयात्मक कविता के अन्तर्गत हमने दृश्य और श्रव्य काव्यों की गणना की है। इस अध्याय में हम दृश्य काव्य के विकास का इतिहास देते हैं और आगे चल कर हम नाट्य-कला का विवेचन करेंगे।

दृश्य काव्य का अर्थ वह काव्य है जो देखा जा सके, अर्थात् जिसका अभिनय किया जा सके। इसी दृश्य काव्य को संस्कृत

परिभाषा आचार्यों ने “रूपक” नाम दिया है। किन्ती अभिनय में अभिनय करनेवाले किसी दूसरे व्यक्ति का रूप धारण करके उसके अनुसार हाव भाव करते और बोलते हैं। इस प्रकार एक व्यक्ति या उसके रूप का आरोप दूसरे व्यक्ति में होता है, इसलिये ऐसे काव्य को रूपक नाम दिया गया है। मान लीजिए कि इस प्रकार के किसी काव्य में राम, कृष्ण, युधिष्ठिर या दुष्यंत के सम्बन्ध में अभिनय किया जाता है। तो जो अभिनय करने वाला राम, कृष्ण, युधिष्ठिर या दुष्यंत का रूप धारण करेगा, वह वैसा ही आचरण करेगा जैसा राम, कृष्ण, युधिष्ठिर या दुष्यंत ने उस अवस्था में किया होगा। उसकी वेप-भूषा, बोल-चाल आदि भी उसी प्रकार की होगी,

अर्थात् वह भिन्न व्यक्ति होने पर भी लोगों (दर्शकों) के सामने राम, कृष्ण, युधिष्ठिर या दुष्यत बनकर आवेगा और लोगों को इस प्रकार का भ्रम कराने का उद्योग करेगा कि मैं वास्तव में वही हूँ, जिसका रूप मैंने धारण किया है। इसी लिये रूपक ऐसे काव्य को कहेंगे जिसमें अभिनय करनेवाला किसी के रूप, हाव भाव, वेप-भूषा, बोल चाल आदि का ऐसा अच्छा नाट्य करे कि उममें और वास्तविक व्यक्ति में का भेद प्रत्यक्ष न हो सके। अब इस अर्थ में साधारणत 'नाटक' शब्द का प्रयोग होता है। यह शब्द संस्कृत की नट् धातु से निकला है, जिसका अर्थ नाचना है और जो इस काव्य की उत्पत्ति का सूचक है। भिन्न भिन्न देशों में इस कला का विकास भिन्न भिन्न रूपों और समयों में हुआ है, परन्तु एक बात ऐसी है जो सभी नाटकों में समान रूप से पाई जाती है। वह यह है कि सभी नाटकों में पात्र नाट्य के द्वारा किसी न किसी व्यक्ति का अनुकरण या उसकी नकल करते हैं।

हम यह बात पहले बतला चुके हैं कि मनुष्य स्वभाव से ही ऐसा जीव है जो सदा यह चाहता है कि मैं अपने भाव और विचार दूसरों पर प्रकट करूँ। वह उन्हें अपने अत-करण में छिपा रखने में असमर्थ है। उसे बिना उन्हें दूसरों पर प्रकट किए चैन नहीं मिलता। अतएव अपने भावों और विचारों को दूसरों पर प्रकट करने की इच्छा मानव प्रवृत्ति का एक अनिवार्य गुण है। मनुष्य अपने भावों और विचारों को इंगितो या वाणी द्वारा अथवा दोनों की सहायता से प्रकट करता है। भावों और विचारों को अभिव्यजित करने की ये रीतियाँ वह मानव समाज में मिलकर सीख लेता

है। किसी उत्सव के समय वह इन्हीं भावों को नाच गाकर प्रकट करता है। वाणी और इङ्गित के अतिरिक्त भावों और विचारों के अभिव्यजन का एक तीसरा प्रकार अनुकरण या नकल है। बाल्यावस्था से ही मनुष्य नकल करना सीखता है और उसमें सफल होने पर उसे आनन्द मिलता है। यह नकल में वाणी और इङ्गित द्वारा सप्त मनुष्यों को सुगमता से साध्य है। इसके अनन्तर वेप भूषा की नकल का अवसर आता है, और यह भी कष्ट-साध्य नहीं है। इन साधनों के उपलब्ध हो जाने पर क्रमशः दूसरे व्यक्ति के स्थानापन्न बनने की चेष्टा एक साधारण सी बात है। पर इतने ही से नाटक का सूत्रपात नहीं हो जाता। जब तक नकल करने की प्रवृत्ति नाट्य का रूप धारण नहीं करती, तब तक नाटक का आविर्भाव नहीं होता। पर ज्यों ही नकल करने की यह प्रवृत्ति नाट्य का रूप धारण करती है, त्यों ही मानों नाटक का बीजारोपण होता है। वस यही नाटक का आरम्भ है।

किसी का अनुकरण या नकल करने से नाटक की उत्पत्ति या सृष्टि तो अवश्य हो जाती है, पर इतने से ही उसकी कर्तव्यता का अर्थ नहीं हो सकता। नाटक आगे चलकर साहित्य के अनुशासन या नियंत्रण में आ जाता है और तब उसे साहित्यिक रूप प्राप्त होता है। उस दशा में हम उसे नाट्य साहित्य कहते हैं। पर यह नाट्य साहित्य सभी जातियों अथवा देशों में नहीं पाया जाता। ऐसी भी जातियाँ हैं जिनमें नाटक का प्रचार तो यथेष्ट है, पर जिनमें नाट्य साहित्य का अभाव है। अनेक असभ्य जातियाँ ऐसी हैं जिनमें किसी न किसी रूप में नाटक

तो वर्तमान हैं, पर जिन्होंने अपने साहित्य का विकास अथवा निर्माण ही नहीं किया। जिन जातियों ने नाटक को शास्त्र का अथवा साहित्यिक रूप दिया है, उनकी तो कोई बात ही नहीं है, पर जिन जातियों के नाटकों को साहित्यिक रूप नहीं प्राप्त हुआ है, उन जातियों ने भी नाटक के संगीत, नृत्य, भाव भङ्गी, वेश भूषा आदि भिन्न भिन्न आवश्यक और उपयोगी अंगों में रुचि या आवश्यकता आदि के अनुसार थोड़ा बहुत परिवर्तन और परिवर्द्धन करके नाटकों के अनेक भेदों और उपभेदों की सृष्टि कर डाली है। परन्तु नाटक वास्तव में उसी समय साहित्य के अन्तर्गत आ जाता है, जब उसमें किसी के अनुकरण या नकल के साथ ही साथ कथोपकथन या वार्तालाप भी होता है। नाटक में संगीत या वेश भूषा आदि का स्थान इसके पीछे आता है। साथ ही हमें इस बात का भी ध्यान रखना चाहिए कि नाटक की सृष्टि संगीत और नृत्य के कारण तथा इन्हीं दोनों से हुई है।

नाटक की सृष्टि सङ्गीत और नृत्य से तो अवश्य हुई है, पर उसके विकास के मुख्य साधन महाकाव्य और गीति काव्य हैं। इस विषय पर विचार करने से पहले हम

नाटकों का
आरम्भ

सक्षेप में यह बतला देना चाहते हैं कि नाटक का आरम्भ कैसे अवसरों पर और किन किन उद्देश्यों

से हुआ था। प्राचीन काल में मानव समाज अपने विकास की निकलकूल आरम्भिक अवस्था में था। लोग ऋतुओं आदि के परिवर्तन को देखकर मन ही मन बहुत भयभीत होते थे और उनके परिणाम तथा प्रभाव से बचने के लिये देवताओं के उद्देश से अनेक प्रकार के उत्सव करके नाचते गाते थे। जिस समय भीषण

वर्षा होती थी अथवा कड़ाके का जाड़ा पड़ता था, उस समय उनके प्राण बड़े सकट में पड़ जाते थे, और वे उस सकट से बचने के लिये अपने अपने देवताओं का आराधन करते थे। वम यहीं से नाटक के मूल गीतों और गीति-काव्यों का आरम्भ हुआ, जिसने आगे चलकर नाटक की सृष्टि और उसका विकास किया। जब इस प्रकार बहुत दिनों तक आराधना करने और नाचने गाने पर भी वे उन ऋतुओं तथा दूसरी नैसर्गिक घटनाओं में किसी प्रकार की बाधा न डाल सके, तब उन्होंने स्वभावतः समझ लिया कि इन सब बातों का सम्बन्ध किसी और गूढ़ कारण अथवा बड़ी शक्ति के साथ है। वही शक्ति किसी निश्चित नियम के अनुसार ऋतुओं आदि में परिवर्तन करती तथा दूसरी घटनाएँ सघटित करती है। तब उन लोगों ने अपने नृत्य गीत आदि का उद्देश बदल दिया और वे अपने बाल-बच्चों की प्राण रक्षा या धन धान्य आदि की वृद्धि के उद्देश से अनेक प्रकार के धार्मिक उत्सव करने लगे। पर इन धार्मिक उत्सवों में भी नृत्य गीत आदि की ही प्रधानता होती थी। यही कारण है कि ससार की प्रायः सभी प्राचीन जातियों में धन-धान्य की वृद्धि के लिये अनेक प्रकार के उत्सव आदि प्रचलित थे। यूनान के एल्यूसिस नामक स्थान में सायन तुला के समय एक बहुत बड़ा उत्सव हुआ करता था, जिसमें धान्य की देवी डेमिटर की पूजा होती थी। उस अवसर पर कुछ थोड़ा सा धार्मिक अभिनय भी हुआ करता था, जिसकी मुख्य पात्री डेमिटर देवी की पुजारिन हुआ करती थी। इसी प्रकार चीन के मंदिरों में भी फसल हो-जाने के अनन्तर धार्मिक उत्सव हुआ करते थे जिनमें अच्छी फसल होने

के उपलक्ष्य में देवताओं का गुणानुवाद होता था और साथ ही अभिनय आदि भी होते थे। जिस देवता के मंदिर में उत्सव हुआ करता था, प्रायः उसी देवता के जीवन की घटनाओं को लेकर अभिनय भी किए जाते थे। भिन्न भिन्न स्थानों के देवता भिन्न भिन्न हुआ करते थे। उन देवताओं में से कुछ तो कल्पित होते थे और कुछ ऐसे वीर पूर्वज होते थे, जिनमें किसी देवता की कल्पना कर ली जाती थी। ऐसी दशा में इन देवताओं के जीवन में से नाटक या अभिनय की यथेष्ट सामग्री निकल आती थी। इसी प्रकार के उत्सव और अभिनय बरमा और जापान आदि में भी हुआ करते थे। फसल हो चुकने पर तो ऐसे उत्सव और अभिनय होते ही थे, पर वहाँ कहीं फसल बोनो के समय भी इसी प्रकार के उत्सव और अभिनय हुआ करते थे। उन उत्सवों पर देवताओं से इस बात की प्रार्थना की जाती थी कि खेतों में यथेष्ट धन-धान्य उत्पन्न हो। भारत में तो अब भी फसलों के सम्बन्ध में अनेक प्रकार के पूजन और उत्सव आदि प्रचलित हैं, जिनमें से होली का त्योहार मुख्य है। यह त्योहार गेहूँ आदि की फसल हो जाने पर होता है और उसी से सम्बन्ध रखता है। अब भी होली के अवसर पर इस देश में नृत्य गीत आदि के साथ साथ अनेक प्रकार के स्वाँग निकलते हैं, जो वास्तव में नाटक के पूर्ण रूप ही हैं। यद्यपि आजकल यह उत्सव अश्लीलता के संयोग से विलकुल भ्रष्ट हो गया है, पर इससे हमारे कथन की पुष्टि में कोई बाधा नहीं होती।

प्राचीन काल में जिस प्रकार धन धान्य आदि के लिये देवताओं का पूजन होता था, उसी प्रकार पूर्वजों और बड़े बड़े

ऐतिहासिक पुरुषो का भी पूजन होता था। उन पूर्वजों और ऐतिहासिक पुरुषों के भी उत्सव होते थे, जिनमें धन वीर पूजा धान्य के लिये उनसे प्रार्थना की जाती थी, अथवा उसके लिये उनका गुणानुवाद किया जाता था, और जब नया धान्य तैयार हो जाता था, तब उनको उसका भोग लगाया जाता था। और और देशों में तो पूर्वजों की केवल मूर्तियाँ बनाकर ही मदिरो में स्थापित कर दी जाती थीं, पर मिस्र और पेरू में स्वयं मृत शरीर ही रक्षित रखे जाते थे। प्रायः उन्हीं पूर्वजों का पूजन करके लोग उनके जीवन की घटनाओं का अभिनय किया करते थे और इस प्रकार मनोविनोद के साथ ही साथ उनकी स्मृति भी बनाए रखते थे। बहुधा ऐसे उत्सव बड़े बड़े वीरों और योद्धाओं के उद्देश से ही और उन्हीं के सम्बन्ध में हुआ करते थे। यह वीर-पूजा सभी प्राचीन जातियों में प्रचलित थी और अब भी अनेक जातियों में प्रचलित है। हमारे देश में यह कृष्ण-लीला और राम-लीला आदि के रूप में अब भी वर्तमान है। ये लीलाएँ माधारण स्वींगों का परिवर्तित और विकसित रूप हैं और इनमें भी नाटकों की सृष्टि का रहस्य भरा हुआ है।

हम ऊपर कह आए हैं कि हमारे यहाँ का नाटक शब्द सस्कृत की नट् धातु से निकला है, जिसका अर्थ नाचना है। ससार की भिन्न भिन्न जातियों के नाटकों का प्राचीन इतिहास भी यही बतलाता है कि नाटक की सृष्टि वास्तव में नृत्य से, और उसके साथ ही साथ सङ्गीत से भी, हुई है। मनुष्य जब बहुत प्रसन्न होता है, तब नाचने और गाने लगता है। जब हम किसी की बहुत अधिक प्रसन्नता सूचित करना चाहते हैं, तब

हम कहते हैं कि वह मारे सुशी के नाच उठा। दूसरो के आदर-सत्कार और प्रसन्नता के लिये भी उसके सामने नाचने और गाने की प्रथा बहुत पुरानी है। हमारे यहाँ पार्वती के सामने शिव का और ब्रज की गोपियों के साथ कृष्ण का नृत्य बहुत प्रसिद्ध है। कहते हैं कि हजरत दाऊद भी ईसा मसीह के सामने नाचे थे। किसी माननीय और प्रतिष्ठित अभ्यागत के आदर के लिये नृत्य-गीत का आयोजन करने की प्रथा अब भी मध्य और असम्य सभी जातियों में प्रचलित है। प्राचीन काल में जब योद्धा लोग विजय प्राप्त करके लौटते थे, तब वे स्वयं भी नाचते गाते थे और उनका सत्कार करने के लिये नगर-निवासी भी उनके सामने आकर नाचते गाते थे। कभी कभी ऐसा भी होता था कि युद्ध-क्षेत्र में वीर और योद्धा लोग जो कृत्य करके आते थे, उन कृत्यों का अभिनय भी नृत्य गीत के उन उत्सवों के समय हुआ करता था। मृतकों और विशेषतः वीर मृतकों के उद्देश से नाचने की प्रथा बरमा, चीन, जापान आदि अनेक देशों में प्रचलित थी। जो योद्धा देश, जाति अथवा धर्म के लिये अनेक प्रकार के कष्ट सहकर प्राण देते थे, उनकी स्मृति बनाए रखने का उन दिनों यही एक साधन माना जाता था। उक्त देशों के नाटकों का आरम्भ इन्हीं नृत्यों से हुआ है, क्योंकि उन देशों के निवासी उस नृत्य के समय तरह तरह के चेहरे लगाकर खोंग बनाते थे और उन वीर मृतकों के वीरतापूर्ण कृत्यों का अभिनय करते थे। उन नृत्यों में कहीं कहीं, जैसे जापान और जावा आदि देशों में, कुछ कथोपकथन भी होते थे, जिनसे उनको एक प्रकार से नाटक का ही रूप प्राप्त हो जाता था। जापान में तो आज तक

इस प्रकार के नृत्य प्रचलित हैं। आजकल भी जापान में जो नृत्य होता है, वह किसी न किसी ऐतिहासिक घटना अथवा कथानक से ही सम्बन्ध रखता है। ऐसे नृत्य प्रायः बड़े बड़े देव मन्दिरों में होते हैं, जिनमें उन मन्दिरों के पुजारी भी अभिनय करते हैं। अभिनय के समय पात्र चेहरे लगाकर स्वाँग भी बनाते हैं। तात्पर्य यह कि जापान तथा दूसरे अनेक देशों के नाटकों की सृष्टि इसी प्रकार के नृत्यों से हुई है। जापानी भाषा में ऐसे नाटकों को "नो" कहते हैं, जिसका अर्थ है दुःखान्त अथवा वियोगात् नाटक। दक्षिण अमेरिका के पेरू, बोलीविया और ब्रेजिल आदि देशों में अब तक इसी प्रकार के नृत्य होते हैं, जिनमें पात्र चेहरे लगाकर मृत पुरुषों का अभिनय करते हैं। उनके कथोपकथन भी उन्हीं मृत आत्माओं की जीवन-सर्वांगी घटनाओं से संबद्ध होते हैं। एलास्का प्रदेश के जगली एस्किमो भी प्रति वर्ष इसी प्रकार के नृत्य और अभिनय करते हैं, जिनमें पात्रों को पशुओं आदि के चेहरे लगाने पड़ते हैं। ये नृत्य इस उद्देश से होते हैं कि मृतकों की आत्माएँ प्रसन्न हों और वर्ष भर खूब शिकार मिलें। पश्चिमी अफ्रिका के बेल्जियन कांगो आदि कुछ प्रदेशों की जगली जातियों में तो इस प्रकार के नृत्य और अभिनय इतने अधिक प्रचलित हैं कि उनके धर्माचार्यों आदि का व्यवसाय नाट्य ही रह गया है। नृत्य ही नाटक का मूल है। इस बात का एक अच्छा प्रमाण कंबोडिया की राजकीय रंगशाला भी है, जिसका नाम "रंग-रम" है और जिसका अर्थ उस देश की भाषा में नृत्यशाला है। यहाँ हम प्रमंगवश यह भी बतलाना देना चाहते हैं कि कंबोडिया की रंगशालाओं में रामायण का भी

अभिनय होता है। कपोडिया में रामायण का बहुत अधिक आदर है। वहाँ के अन्यान्य नाटको में तो अभिनय और गाने-नाचने आदि का सारा काम स्त्रियों ही करती हैं, पर रामायण के अभिनय में केवल पुरुष ही पात्र रहते हैं, उनमें कोई स्त्री नहीं सम्मिलित होने पाती।

यह तो हुई नाटक की ठेठ उत्पत्ति और विकास की बात। अब हम सन्क्षेप में यह बतलाना चाहते हैं कि ससार के भिन्न

भिन्न देशों में उनके नाट्य साहित्य की सृष्टि कब और कैसे हुई। यह तो एक स्वतः सिद्ध बात है कि नाटकों की उत्पत्ति गीतों अथवा गीति काव्यों

भारतीय नाट्य
साहित्य की सृष्टि

और कथोपकथन से हुई। अब यदि हमें यह मालूम हो जाय कि इन गीति-काव्यों और कथोपकथन का आरम्भ सत्र से पहले किस देश में हुआ, तो हमें अनायास ही इस बात का प्रमाण मिल जायगा कि ससार के किस देश में सत्र से पहले नाटकों की सृष्टि हुई। इस दृष्टि से देखने हुए केवल हमें ही नहीं, बल्कि ससार के अनेक बड़े बड़े विद्वानों को भी विवश होकर यही मानना पड़ता है कि भारतवर्ष जहाँ और अनेक बातों में आविष्कर्ता और पथप्रदर्शक था, वहाँ नाटकों, गीति काव्यों और कथोपकथन सबधी साहित्य उत्पन्न करने में भी वह प्रथम और अग्रगामी था। ससार का सत्रसे प्राचीन साहित्य हमारे यहाँ के वेद हैं और उन वेदों में भी सत्र से अधिक महत्वपूर्ण तथा प्राचीन ऋग्वेद है। सारा ऋग्वेद ऐसे ही मंत्रों से भरा पड़ा है जिनमें इन्द्र, सूर्य, अग्नि, उष, मरुत् आदि देवताओं से अनेक प्रकार की प्रार्थनाएँ की गई हैं। इन प्रार्थना-मंत्रों की गणना साहित्य की

काव्यों में की जाती है। इसके अतिरिक्त ऋग्वेद में विश्वामित्र, वशिष्ठ, सुदास आदि अनेक ऋषियों और राजाओं आदि के यशोगान भी हैं जो महाकाव्यों के मूल हैं और जिनमें महाकाव्य की सामग्री भरी है। साथ ही ऋग्वेद में सरमा और पलिस, यम और यमी, पुरूरवा और उर्वशी आदि के, गीतों में, कुक्ष कथोपकथन या सम्वाद आदि भी हैं। इस प्रकार नाटक के तीनों मूल अर्थात् गीति-काव्य, आख्यान और कथोपकथन या सम्वाद ससार की सभ से प्राचीन पुस्तक ऋग्वेद में वर्तमान हैं। इसी आधार पर मेकडॉनल और कीय आदि विद्वानों ने यह स्थिर किया है कि ससार में सबसे पहले नाटकों का आरम्भ भारतवर्ष ही हुआ। मैक्समूलर, पिशल, लेवी आदि का भी यही मत है। पर रिजवे ने नाटकों और नृत्यों के सम्बन्ध में जो पुस्तक लिखी है, उसमें इस मत का केवल इसी आधार पर खण्डन किया है कि नृत्य गीत और सम्वाद आदि के रहते हुए भी जब तक किसी के कृत्यों का अभिनय या नकल न हो, तब तक यथार्थ नाटक की सृष्टि नहीं होती। रिजवे का यह कथन युक्तियुक्त है, पर उसने केवल पक्षपातवश ही यह सोचने का कष्ट नहीं उठाया कि जो लोग स्वयं उसी के कथनानुसार, नृत्य और गीत आदि के बड़े प्रेम और प्रधान आविष्कर्ता थे और जिन्होंने कथोपकथन या सम्वाद तक को अपने साहित्य में स्थान दिया था, वे केवल अभिनय का किस प्रकार छोड़ सकते थे। जहाँ तक सम्भव था, वहाँ तर्क सौच-तान करके रिजवे ने अपनी ओर से यह सिद्ध करना चाहा है कि भारत में नाटकों की सृष्टि बहुत पीछे हुई है। पर फिर उन्होंने भारतीय नाटकों की सृष्टि का कोई समय निर्धारित

किया है, और अन्त में एक प्रकार से यह बात भी मान ली है कि पाणिनि और पतञ्जलि के समय तक भारत में नाटकों का यथेष्ट विकास हो चुका था। अत्र विचारवान् पाठक स्वयं ही सोच सकते हैं कि नाटक सरोगे गूढ और गहन विषय का पूर्ण विकास होने में, और वह भी पाणिनि-काल से पहले, कितना समय लागेगा, और जिस नाटक का पाणिनि के समय में पूर्ण विकास हो चुका था, भारत में उसका आरम्भ या बीजारोपण कितने दिनों पहले हुआ होगा। स्वयं रिजवे ने ही अपनी पुस्तक में एक स्थान पर लिखा है कि भारत को अनेक बातों के सम्बन्ध में लिखित प्रमाण नहीं मिलते। ऐसी दशा में ऋग्वेद के अनेक मंत्रों, सम्वादों और आख्यानों तथा दूसरे अनेक प्रमाणों से, जिनका वर्णन हम आगे चलकर करेंगे, यह माना जा सकता है कि भारत में नाटक का सूत्रपात ऋग्वेद काल के कुछ ही पीछे, पर लगभग वैदिक काल में ही हो गया था।

जैसा कि हम ऊपर कह चुके हैं, भारतवर्ष के नाटकों का विलक्षण पूर्व और प्रारम्भिक रूप ऋग्वेद में प्रार्थना-मंत्रों और सवादों के रूप में मिलता है। यह तो निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता कि भारत में अभिनय ने अपना पूर्ण रूप किस समय धारण किया, पर इसमें कोई सन्देह नहीं कि पाणिनि से कई हजार वर्ष पहले इस देश में नाटकों का पूर्ण रूप से प्रचार हो चुका था और अनेक अच्छे-अच्छे नाटक बन भी चुके थे; क्योंकि पाणिनि ने अपने व्याकरण में नाट्यशास्त्र के शिनालिन् और कृशाश्च इन दो आचार्यों के नाम दिए हैं। इससे यह सिद्ध होता है कि पाणिनि के समय तक इस देश के नाटक इतनी उन्नत

अवस्था को पहुँच चुके थे कि उसके लक्षण-ग्रन्थ तक बत चुके थे। नाट्य कला की विलकुल आदिम अवस्था में अन्यान्य देशों की भाँति इस देश के नट भी केवल नाचते और गाते ही रहे होंगे, परन्तु शिलालिन् और कृशाश्व के समय में नाटक अपनी पूर्ण उन्नतावस्था को पहुँच चुके थे, अर्थात् उस समय तक इस देश में नाचने और गाने के अतिरिक्त नाटकों में सवाद, भाव भगी और वेपभूषा आदि का भी पूर्ण रूप से समावेश हो चुका था और सर्वाङ्गपूर्ण अभिनय होने लग गए थे। पाणिनि के सूत्रों की व्याख्या करते हुए पतञ्जलि अपने महाभाष्य में लिखते हैं कि रंगशालाओं में अभिनय होते थे और दर्शक लोग वे अभिनय देखने के लिये जाया करते थे। उन दिनों कसवध और वलि-वध आदि तक के अभिनय होने लग गए थे। इससे सिद्ध होता है कि ईसा से सैकड़ों हजारों वर्ष पहले इस देश में नाटकों का पूर्ण प्रचार हो चुका था। हरिवंश पुराण महाभारत के थोड़े ही दिनों पीछे का वना है। उसमें लिखा है कि वज्रनाभ के नगर में कौवेर-भाभिसार नाटक खेला गया था, जिसकी रंगभूमि में कैलास पर्वत का दृश्य दिखाया गया था। महावीर स्वामी के लगभग दो सवा दो सौ वर्ष पीछे भद्रबाहु स्वामी हुए थे जिन्होंने कल्पसूत्र के अपन विवेचन में जडवृत्ति के साधुओं का उल्लेख करते हुए एक साधु की कथा दी है। एक बार एक साधु कहीं से बहुत देर कर के आया। गुरु के पूछने पर उसने कहा कि मार्ग में नटों का नाटक हो रहा था, वही देखने के लिये मैं ठहर गया था। गुरु ने कहा कि साधुओं को नटों के नाटक आदि नहीं देखने चाहिए। कुछ दिनों पीछे उस साधु को एक बार फिर अपने आश्रम में आने में विलम्ब हुआ।

गया। इस चार गुरु के पूछने पर उसने कहा कि एक स्थान पर नटियों का नाटक हो रहा था, मैं वही देखने लग गया था। गुरु ने कहा कि तुम बड़े जड़बुद्धि हो। तुम्हें इतनी भी समझ नहीं कि जिसे नटों का नाटक देखने के लिये निषेध किया जाय, उसके लिये नटियों का नाटक देखना भी निषिद्ध है। इन सब बातों के उल्लेख में हमारा यही तात्पर्य है कि आज से लगभग ढाई तीन हजार वर्ष पहले भी इस देश में ऐसे ऐसे नाटक होते थे, जिन्हें सर्वसाधारण बहुत सहज में और प्रायः देखा करते थे। कौबेरभाभिसार सरीखे नाटकों का अभिनय करना, जिनमें कैलास के दृश्य दिखाए जाते हो और ऐसी रंगशालाएँ बनाना जिनमें राजा रथ पर आते और आकाशमार्ग से जाते हो (दे० “विक्रमोर्वशी”), सहज नहीं है। नाट्य कला को उन्नति की इस सीमा तक पहुँचने में सैंकड़ों हजारों वर्ष लगे होंगे। कौबेरभाभिसार के सन्ध में हरिवंश पुराण में लिखा है कि उसमें प्रद्युम्न ने नल-कूर्म का, शूर ने रावण का, साम्ब ने विदूषक का, गद ने पारिपार्श्वक का और मनोव्रती ने रमा का रूप धारण किया था और सारे नाटक का अभिनय इतनी उत्तमत्ता के साथ किया था कि उसे देखकर वज्रनाभ आदि दानव बहुत ही प्रसन्न हुए थे। यदि इस कथा को बिलकुल सच मान लिया जाय, तब तो यही सिद्ध होता है कि श्रीकृष्ण के समय में भी भारत में अच्छे अच्छे नाटकों का अभिनय होता था।

भारतवर्ष में नाट्य शास्त्र के प्रधान आचार्य भरत मुनि माने जाते हैं। उनका नाट्य-शास्त्र सम्बन्धी सूत्रबद्ध ग्रन्थ इस समय लोगों को उपलब्ध है। यद्यपि उन्होंने अपने ग्रन्थ में शिलालिख

अवस्था को पहुँच चुके थे कि उसके लक्षण-ग्रन्थ तक बन चुके थे। नाट्य कला की विलकुल आदिम अवस्था में अन्यान्य देशों की भाँति इस देश के नट भी केवल नाचते और गाते ही रहे होंगे, परंतु शिलालिन् और कृशाश्व के समय में नाटक अपनी पूर्ण उन्नतावस्था को पहुँच चुके थे, अर्थात् उस समय तक इस देश में नाचने और गाने के अतिरिक्त नाटकों में सवाद, भाव भगी और वेपभूषा आदि का भी पूर्ण रूप से समावेश हो चुका था और सर्वाङ्गपूर्ण अभिनय होने लग गए थे। पाणिनि के मूत्रों की व्याख्या करते हुए पतञ्जलि अपने महाभाष्य में लिखते हैं कि रंगशालाओं में अभिनय होते थे और दर्शक लोग वे अभिनय देखने के लिये जाया करते थे। उन दिनों कसवध और वसि वध आदि तक के अभिनय होने लग गए थे। इससे सिद्ध होता है कि ईसा से सैकड़ों हजारों वर्ष पहले इस देश में नाटकों का पूर्ण प्रचार हो चुका था। हरिवंश पुराण महाभारत के जोड़े ही दिनों पीछे का बना है। उसमें लिखा है कि वज्रनाभ के नगर में कौबेर भाभिसार नाटक खेला गया था, जिसकी रंगभूमि में कैलास पर्वत का दृश्य दिखाया गया था। महावीर स्वामी के लगभग दो सौ दो सौ वर्ष पीछे भद्रवाहु स्वामी हुए थे, जिन्होंने कल्पमूत्र के अपने विवेचन में जडवृत्ति के साधुओं का उल्लेख करते हुए एक साधु की कथा दी है। एक बार एक साधु कहीं से बहुत देर कर के आया। गुरु के पूछने पर उसने कहा कि मार्ग में नटों का नाटक हो रहा था, वही देखने के लिये मैं टहर गया था। गुरु ने कहा कि साधुओं को नटों के नाटक आदि नहीं देखने चाहिए। कुछ दिनों पीछे उम साधु को एक बार फिर अपने आश्रम में आने में विलम्ब हो

कुछ सदेह हुआ। एक दिन शिवजी भी द्विपकर पार्वती के पीछे पीछे मलय पर्वत पर जा पहुँचे। वहाँ उन्होंने पार्वतीजी की वह पुतली देखी। वह पुतली मर्जीब न होने पर भी विलकुल सजीव जान पड़ती थी। अतः शिवजी ने प्रसन्न होकर उस पुतली को सजीव कर दिया था। महाभारत में भी कठपुतलियों का उल्लेख है। जिन समय कौरवों से युद्ध करने के लिये अर्जुन जा रहे थे, उस समय उत्तरा ने उनसे कहा था कि मेरे लिये अच्छी अच्छी पुतलियाँ या गुडियाँ लेते आना। कथा-सरित्सागर में एक स्थान पर लिखा है कि असुर मय की कन्या सोमप्रभा ने अपने पिता की बनाई हुई बहुत सी कठपुतलियाँ रानी कलिंगसेना को दी थीं। उनमें से एक कठपुतली ऐसी थी जो खूँटी दवाते ही हवा में उड़ने लगती थी और कुछ दूर पर रखी हुई छोटी मोटी चीजें तक उठा लाती थी। उनमें से एक पुतली पानी भरती थी, एक नाचती थी और एक बात चीत करती थी। उन पुतलियों को देखकर कलिंगसेना इतनी मोहित हो गई थी कि वह दिन रात उन्हीं के साथ खेला करती थी और खाना-पीना तक छोड़ बैठी थी। यह तो सभी लोग जानते हैं कि कथा-सरित्सागर का मूल गुणाढ्य कृत बृहत्कथा है, जो बहुत प्राचीन काल में पैशाची में लिखी गई थी, पर यह बृहत्कथा अब कहीं नहीं मिलती। हमारे कहने का तात्पर्य केवल यही है कि गुणाढ्य के समय में भी भारत में ऐसी अच्छी अच्छी कठपुतलियाँ बनती थीं जो अनेक प्रकार के कठिन कार्य करने के अतिरिक्त मनुष्यों की भाँति बात चीत तक करती थीं। ये कठपुतलियाँ कोरी कवि कल्पना कदापि नहीं हो सकतीं। कथाकोष में लिखा है कि राजा

गौर कृशाश्व का उल्लेख नहीं किया है, तथापि उस ग्रन्थ से यह अवश्य सूचित होता है कि उनसे भी पहले नाट्य-शास्त्र सबर्धों अनेक ग्रन्थ लिखे जा चुके थे। भरत ने अपने सूत्रों को जितना सर्वाङ्गपूर्ण बनाया है और उनमें जितनी सूक्ष्मातिसूक्ष्म बातों का विवेचन किया है, उससे यही सिद्ध होता है कि भरत से पहले इस देश में अनेक नाटक बने चुके थे और साथ ही नाट्य शास्त्र के कुछ लक्षण ग्रन्थ भी बने चुके थे। भरत ने उन्हीं नाटकों और लक्षण-ग्रन्थों का भली भाँति अध्ययन करके और उनके गुण-दोष का विवेचन करके अपना ग्रन्थ बनाया था।

अब हम नाटकों के सम्बन्ध में एक और बात का विवेचन करना चाहते हैं जिससे नाटकों की प्राचीनता और उनके प्रारम्भिक रूप पर विशेष प्रकाश पड़ने की संभावना है।

कठपुतली का नाच पाठकों में से बहुतों ने कठपुतली का नाच देखा होगा। सस्कृत में कठपुतली के लिये पुत्रिका, पुत्तली और पुत्तलिका आदि शब्दों का प्रयोग होता है, जिनका अर्थ होता है—छोटी बालिका। लैटिन भाषा में कठपुतली के लिये 'प्युपा' अथवा 'प्युपुल' आदि जो शब्द हैं, उनका भी यही अर्थ है। यह कठपुतली का नाच हमारे यहाँ बहुत प्राचीन काल से प्रचलित है। प्राचीन भारत में ऊन, काठ, सींग और हाथी दाँत आदि की बहुत अच्छी पुतलियाँ बनी थीं। कहते हैं, पार्वती ने एक बहुत सुंदर पुतली बनाई थी। उस पुतली को वे शिवजी से छिपाना चाहती थीं, इसलिये उन्होंने उसे मलय पर्वत पर ले जाकर रक्खा था। पर उसे देखने और उसका शृंगार करने के लिये वे नित्य मलय पर्वत पर जाती थीं, जिससे शिवजी को

नाट्य-कला में उन्नति होती गई और अभिनय की प्रधानता बढ़ती गई, त्यों त्यों सूत्रधार का यह परिचय कम होता गया। बहुत प्राचीन नाटकों में सूत्रधार के उपरांत रगमच पर एक और व्यक्ति का प्रवेश होता था जो त्रिलकुल सूत्रधार के ही वेप में रहता था। ऐसे नाटकों में सूत्रधार केवल मंगलाचरण करके और कुछ गीत गाकर ही चला जाता था और नाटक के नाम, कर्ता तथा विषय आदि का परिचय यह स्थापक दिया करता था। वीर धीरे नाटक से इस पुराने स्थापक का लोप हो गया और उसका काम भी केवल सूत्रधार ही करने लग गया। नाटकों के ये सूत्रधार और स्थापक शब्द भी हमारे नाटकों की प्राचीनता और उत्पत्ति से बहुत कुछ सम्बन्ध रखते हैं। जान पड़ता है कि भारत में सत्र से पहले कठपुतलियों का नाच आरम्भ हुआ था। उन पुतलियों को रगमच पर यथा-स्थान रखने या सजानेवाला स्थापक कहलाता था, और जो व्यक्ति उन कठपुतलियों के धागे हाथ में पकड़कर उनको नचाता था, वह सूत्रधार कहलाता था। पीछे से इन्हीं सूत्रधार और स्थापक ने मिलकर ऐसी योजना की कि कठपुतलियों के स्थान पर नटों को रखा, और नाटक के नाच गाने तथा सम्वाद आदि का काम उन नटों से लिया जाने लगा। परन्तु सूत्रधार और स्थापक वही कठपुतलियों के नाचवाले थे। आगे चलकर जब नाटकों और रगशालाओं की यथेष्ट उन्नति हुई, तब रगमच पर सजीव नटों के आ जाने के कारण स्थापक की कोई आवश्यकता न रह गई और केवल सूत्रधार ही रह गया, जो नाटक और रगशाता का प्रधान व्यवस्थापक था और जिसका रहना परम आवश्यक तथा अनिवार्य था।

सुदर ने अपने पुत्र अमरचंद्र के विवाह में कठपुतलियों का नाच कराया था। इन सब बातों से सिद्ध होता है कि बहुत प्राचीन काल में ही भारत में कठपुतलियों का नाच बहुत उन्नत दशा को पहुँच चुका था। राजशेखर ने दसवीं शताब्दी के आरम्भ में जो बालरामायण नाटक लिखा था, उसके पाँचवें अंक में भी कठपुतलियों का उल्लेख है। उसमें लिखा है कि असुर भय के प्रधान शिष्य विशारद ने दो कठपुतलियाँ बनाई थीं, जिनमें से एक सीता की और दूसरी सिद्दूरिका की प्रतिकृति थी। ये दोनों कठपुतलियाँ सस्त्र और प्राकृत दोनों भाषाएँ बहुत अच्छी तरह बोल सकती थीं। इन दोनों का पारस्परिक वार्त्तालाप इतना स्पष्ट और सुन्दर था कि रावण ने इन कठपुतलियों को ही मीता और सिद्दूरिका समझ लिया था। उसे अपनी भूल उस समय मालूम हुई, जब उसने सीता की प्रतिकृति को गले से लगाया। राजशेखर के इस उल्लेख में कम से कम इतना तो अवश्य सिद्ध होता है कि दसवीं शताब्दी में भारत की रगशालाओं में साधारण नाटक के अतिरिक्त कठपुतलियों तक का प्रवेश कराया जाता था।

सस्त्र के सभी और हिन्दी के भी प्रायः नाटकों में सबसे पहले सूत्रधार का प्रवेश होता है। यह सूत्रधार मानों रगशाला का व्यवस्थापक और स्वामी होता है। यह सत्र से पहले रगशाला में आकर कोई प्रार्थना-गीत गाता है और तब किसी न किसी रूप में दर्शकों को नाटक के नाम, कर्ता और विषय आदि का परिचय कराता है। यह नाटक का एक प्रकार का परिचय और प्राक्थन होता है। प्राचीन काल में यह परिचय बहुत बड़ा होता था, पर ज्यों-ज्यों

सूत्रधार और
स्थापन ✓

का ही अनुकरण था। उनका यह भी मत है कि जर्मन तथा अँगरेजी नाटकों में जो हाउन या मसखरे होते हैं, वे भी भारतीय नाटकों के विदूषकों के अनुकरण पर ही रखे गए हैं, क्योंकि विदूषकों की सज से अधिक प्रधानता, और वह भी बहुत प्राचीन काल से, केवल भारतीय नाटकों में ही पाई जाती है। अस्तु, अब हम सक्षेप में भारतीय नाट्य-कला के सम्बन्ध की कुछ मुख्य बातें दे देना चाहते हैं।

चौं तो भारत में नाट्य कला का प्रचार बहुत प्राचीन काल से है, जिसका कुछ उल्लेख ऊपर हो चुका है, पर अभी तक उसके प्राचीन इतिहास का कोई ठीक और क्रमबद्ध विवरण नहीं दिया जा सकता।
 भारतीय नाट्य शास्त्र का विकास
 ✓ उसका क्रमबद्ध इतिहास प्रायः प्रसिद्ध भरत मुनि के समय में ही मिलता है। पर यहाँ इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि भरत मुनि ने जो नाट्य शास्त्र लिखा है, वह नाटक का लक्षण ग्रन्थ है और वह भी कई लक्षण ग्रन्थों के अनन्तर लिखा गया है। यह तो स्पष्ट ही है कि नाटक सम्बन्धी लक्षण-ग्रन्थ उसी समय लिखे गए होंगे, जब देश में नाटकों और नाट्य कला का पूर्ण प्रचार हो चुका होगा, क्योंकि बिना अनेक नाटकों को रंगमंच पर देखे अथवा पढ़े उनके गुण दोषों का विवेचन हो ही नहीं सकता था और न उनके सम्बन्ध में लक्षण-ग्रन्थ ही बन सकते थे। भरत को कालिदास तक ने आचार्य और माननीय माना है। अनेक प्रमाणों में यह बात सिद्ध हो चुकी है कि भरत का समय ईसा से कम से कम तीन चार सौ वर्ष पहले का तो अवश्य ही है, इससे और पहले चाहे जितना हो।

के स्थान पर नाचने-गानेवाले रखे गए थे, जिनका नट कहलाना भी स्वाभाविक ही था। कठपुतलियों के नाच और नाटक में कितना अधिक सम्बन्ध है, इसका प्रमाण इस बात से भी मिल सकता है कि आजकल भी चीन में नाटक से पहले कठपुतलियों का नाच होता है।

आगे चलकर हमारे यहाँ के नाटकों ने एक और उन्नति की थी। हमारे यहाँ छाया-नाटकों का भी प्रचार हुआ था। छाया-नाटक संभवतः आजकल के सिनेमा-दाना नाटक मानों मूल रूप थे। उनमें चमड़े की कठपुतलियों बनाकर प्रकाश के आगे साधारण कठपुतलियों की तरह नचाते थे और उनकी छाया आगे पड़े हुए परदे पर पड़ती थी। दर्शक लोग परदे पर पड़नेवाली उसी छाया के रूप में नाटक देखते थे। इस प्रकार छोटी छोटी पुतलियों की सहायता से परदे पर सजीव मनुष्यों की आकृतियाँ दिखाई जाती थीं। ऐसे छाया-अभिनयो के लिये नाटक भी अलग बनते थे, जिनके मुख्य आधार प्रायः रामायण और महाभारत के आख्यान आदि हुआ करते थे। ऐसे नाटकों में सुभट कृत दूतागद, भवभूति-कृत महावीरचरित, राजशेखर-कृत बालरामायण और जयदेव कृत प्रसन्नराघव आदि मुख्य हैं। भारत में, और विशेषतः दक्षिण भारत में, ऐसे नाटकों का अभिनय सोलहवीं और सत्रहवीं शताब्दी तक होता था। जावा द्वीप में ऐसे छाया-नाटकों का प्रचार, बहुत दिनों पहले, भारत की देखा-देखी ही हुआ था। डीपिशल का तो यहाँ तक कहना है कि मध्य युग में युरोप में कठपुतलियों आदि का जो नाच हुआ करता था, वह भी भारत

दे देना आवश्यक और उपयोगी जान पड़ता है, क्योंकि इससे इस बात का पता चल सकता है कि आज से ढाई हजार वर्ष पहले भी भारतवर्ष में नाट्य-शास्त्र की कितनी अधिक उन्नति हो चुकी थी। ✓

1. / नाट्य शास्त्र में लिखा है कि विकृष्ट प्रेक्षगृह मंत्र से अच्छा होता है और वह देवताओं के लिये है। उसकी लम्बाई १०८ हाथ होती है। दूसरा चतुरश्र मध्यम श्रेणी का होता है और उसकी लम्बाई ६४ हाथ तथा चौड़ाई ३२ हाथ होती है। तीसरा त्र्यश्र विलकुल त्रिभुजाकार होता है और यह विकृष्ट माना जाता है। चतुरश्र राजाओं, धनवानों तथा सर्व साधारण के लिये होता है और त्र्यश्र में केवल आपस के धोड़े से मित्र या परिचित ही बैठकर अभिनय देखते हैं। सभी प्रकार के प्रेक्षगृहों का आधा स्थान तो दर्शकों के लिये और आधा अभिनय और नटों आदि के लिये नियत रहता है। रगमच का सब से पिछला भाग रगशीर्ष कहलाता है जो छ सभों पर बना होता है और जिसमें नाट्यवेद के देवता ब्रह्मा का पूजन होता है। इसमें से नेपथ्यगृह में जाने के लिये दो द्वार होते हैं। रगमच के सभों और दीवारों आदि पर बहुत अच्छी नक्काशी और चित्रकारी होनी चाहिए और स्थान स्थान पर वायु तथा प्रकाश आने के लिये झरोखे होने चाहिए। रगमच ऐसा होना चाहिए जिसमें आगज अच्छी तरह गूँज सके। वह दो सड़ों का भी होता है। ऊपरवाले सड़ में स्वर्ग आदि के दृश्य दिखाए जाते हैं। रगमच के सभों पर नक्काशी के साथ पशुओं, पक्षियों आदि के चित्र गुदे होने चाहिए और भीतों पर पहाड़ों, जंगलों, नदियों, मंदिरों, अट्टा-

कौटिल्य के अर्थ-शास्त्र में नाटको और रगशालाओं का जो वर्णन मिलता है, उससे भी यही सिद्ध होता है कि उस समय इस देश में नाटको का पूर्ण प्रचार था और बहुत से लोग नट का काम करते थे। अर्थ-शास्त्र का समय भी ईसा से कम से कम तीन सौ वर्ष पहले का है। प्रायः उसी समय के लगभग भरत मुनि ने नाट्य-शास्त्र की भी रचना की थी। नाट्य शास्त्र के आरम्भ में कहा गया है कि एक बार वैवस्वत मनु के दूसरे युग में लोग बहुत दुःखी हुए। इस पर इन्द्र तथा दूसरे देवताओं ने जाकर ब्रह्मा से प्रार्थना की कि आप मनोविनोद का कोई ऐसा साधन उत्पन्न कीजिए, जिसमें शूद्रों तक का चित्त प्रसन्न हो सके। इस पर ब्रह्मा ने चारों वेदों को बुलाया और उन चारों की सहायता से नाट्य-शास्त्र रूपी पाँचवें वेद की रचना की। इस नए वेद के लिये ऋग्वेद से सम्वाद, सामवेद से गान, यजुर्वेद से नाट्य और अथर्ववेद से रस लिए गए थे। इस कथा का और चाहे कोई अर्थ हो या न हो, पर इतना अर्थ अवश्य है कि नाट्यशास्त्र की चारों बातें चारों वेदों से ली गई हैं। साथ ही इससे यह भी सिद्ध होता है कि हमारे यहाँ के नाटक का ऋग्वेद के सम्वादों या आख्यानों के साथ भी कुछ न कुछ सम्बन्ध अवश्य है।

भरत कृत नाट्य-शास्त्र के दूसरे अध्याय में यह बतलाया गया है कि रगशालाएँ, जिनको उन दिनों प्रेक्षगृह कहत थे, कितने प्रकार की होती थीं और किस प्रकार बनाई जाती थीं। नाट्य शास्त्र के अनुसार नाट्यशालाएँ या प्रेक्षगृह तीन प्रकार के होते थे—विकृष्ट, चतुरस्र और त्र्यस्र—तीनों प्रकार के प्रेक्षगृहों का यहाँ सक्षेप में कुछ वर्णन

भारतीय रगशाला

वतलाया जाता है। इसके उपरांत स्थापक आता है जो कुछ वेशिष्ट कृत्यों के उपरांत नाटक आरम्भ करता है। इस बीच में गद्य बराबर बजते रहते हैं।

आगे चलकर नाट्यशास्त्र में यह वतलाया गया है कि नट कैसे होने चाहिए और उनमें किन किन गुणों के होने की आवश्यकता है, भिन्न भिन्न अवसरों पर उनके वस्त्र और वेप भूषा आदि कैसे होनी चाहिए नाटक कैसे और कितने प्रकार के होते हैं, वाद्यों के कितने भेद और प्रकार हैं, आदि। उसमें यह भी वतलाया गया है कि किरात, बर्बर, अध्र, द्रविड, पुलिंद, काशी, कोशत और दक्षिणाल्य आदि जातियों के पात्रों का अभिनय करनेवाले नटों का रंग काला कर देना चाहिए, शकों, यवनों और बाह्लीकों आदि का अभिनय करनेवाले नटों का रंग सफेद करना चाहिए आदि आदि। दक्षिणाल्य, आवन्त, उडुमागधी और पाचालमध्य ये नाटकों की चार रीतियाँ गिनाई गई हैं और वतलाया गया है कि किन किन देशों के लोग किस रीति का नाटक पसन्द करते हैं। इसके अतिरिक्त उस समय की सात प्राकृत भाषाएँ और पाँच विभाषाएँ भी गिनाई गई हैं। और भी अनेक ऐसी गूढ़ बातें हैं जिनका आजकल समझना ही बहुत कठिन है और जिनको समझने के लिये बड़े बड़े परिश्रमों को भी वर्षों उसका अध्ययन करना पड़ेगा।

अब हम सक्षेप में भरत मुनि के नाट्यशास्त्र की प्राचीनता का कुछ विचार करके यह विषय समाप्त करते हैं। ग्रन्थ में कुछ प्राचीन सूत्र भी दिए गए हैं जिनके साथ भाष्य, कारिका, निघण्टु और निरुक्त भी हैं।

लिकाओ आदि के सुन्दर चित्र बने होने चाहिए। भिन्न भिन्न वर्णों के दर्शको के लिये भिन्न भिन्न स्थान होने चाहिए। ब्राह्मणों के बैठने का स्थान सब से आगे होना चाहिए और सकेत के लिये वहाँ सफेद रंग के खभे होने चाहिए। उनके पीछे क्षत्रियों के बैठने का स्थान हो, जिसके खभे लाल हों। उनके पीछे उत्तर पश्चिम में वैश्यों के लिये और उत्तर-पूर्व में शूद्रों के लिये स्थान हो, और इन दोनों स्थानों के खभे क्रमशः पीले और नीले हो। थोड़ा सा स्थान अन्य जातियों के लिये भी रक्षित रहना चाहिए। यदि अधिक स्थान की आवश्यकता हो तो ऊपर दूसरा सड़ भी बना लेना चाहिए।

नाट्य-शास्त्र में यह भी बतलाया गया है कि नाटक का आरम्भ किस प्रकार होना चाहिए। नाटक आरम्भ होने से पहले नटों और सूत्रधार आदि को जो क्रियाएँ करनी पड़ती हैं, वे सब पूर्वरंग कहलाती हैं। पूर्वरंग में वाद्य आदि यथास्थान रखे जाते हैं, स्वर आदि ठीक करने के लिये सब वाद्य मिलाए जाते हैं, गायक लोग अपने स्थान पर खड़े किए जाते हैं, और कुछ समय तक केवल वाद्य बजने के उपरांत उनके साथ कुछ गान होता है। ये सब कृत्य नेपथ्य में होते हैं, दर्शकों के सामने नहीं होते। इन सब कृत्यों के उपरांत दो आदमियों के साथ हाथ में पुष्प लिए हुए सूत्रधार आता है और ब्रह्मा तथा दसों दिग्पालों का पूजन करता है। तदुपरांत नादी आकर नादीपाठ करता है, और तब प्ररोचन होता है, जिसमें दर्शकों से नाटक को ध्यानपूर्वक देखने की प्रार्थना की जाती है और उनको सन्नेप में नाटक का विषय

भारतीय नाट्य कला
की कुछ बातें

७-

अधिकता हो गई होगी और लोगो की रचि किसी नए ढंग के प्रेक्षकगृह की ओर भी हुई होगी। जैसा कि हम आगे चलकर पतलावेगे, यूनान में सब ने पहले ईसा से प्रायः छ सौ वर्ष पूर्व नाटकों का लिखा जाना आरम्भ हुआ था। उस समय वहाँ दो तीन आदमी मिलकर गाड़ी पर सवार हो जाते थे और गाँव गाँव घूमकर लोगों को अभिनय दिखाते फिरते थे। पर भारत में उसी समय के लगभग नाट्यशास्त्र का इतना अधिक विकास हो चुका था कि नाटक के सम्बन्ध में कई लक्षण प्रथम बन गए थे, उनके सम्बन्ध में अनेक गूढ़ और जटिल नियमों की रचना हो चुकी थी और सैंकड़ों हजारों दर्शकों के बैठने के योग्य अनेक नाट्यशालाएँ बन चुकी थीं। कदाचित अब इस बात के प्रमाण की और कोई आवश्यकता न रह गई होगी कि भारत में नाटक का आरम्भ प्रायः और सभी देशों से पहले और विलकुल स्वतंत्र रूप से हुआ था।

अब हम सक्षेप में भारतीय नाट्य कला का कुछ इतिहास भी दे देना आवश्यक समझते हैं। मित्रियों और यूनानियों की भाँति भारतीयों की नाट्य कला का मूल भी धार्मिक ही है, पर उसमें औरों की अपेक्षा कुछ विशेषता और प्राचीनता है। यूनानी नाटकों का, और उनमें भी सब से प्राचीन दुखात नाटकों का आरम्भ वहाँ के महाकाव्यों और गीति-काव्यों से हुआ था, पर भारतीय नाटकों का आरम्भ वहाँ के गद्य और गीति-काव्यों से हुआ था। साहित्यिक इतिहास के अनुक्रम में पहले गद्य, तब गीति काव्य और तब महाकाव्य आते हैं। इसमें सिद्ध होता है

भारतीय
नाट्य-कला
का इतिहास ✓

इसमें सिद्ध होता है जिस समय इस श्लोकबद्ध ग्रन्थ की रचना हुई थी, उस समय तक उन प्राचीन सूत्रों पर भाष्य और कारिकाएँ आदि भी लिखी जा चुकी थीं। ग्रन्थ में जिन अनेक जातियों के नाम दिए हैं, वे सब जातियाँ बहुत ही प्राचीन हैं। उनमें से कुछ जातियाँ तो बुद्ध के जीवन-काल में वर्तमान थीं और कुछ का उल्लेख ब्राह्मण-ग्रन्थों तक में पाया जाता है। इसी प्रकार हममें कुछ ऐसे देशों का भी उल्लेख है जिनके नाम ब्राह्मणों और कल्पसूत्रों तक में आए हैं। बहुत दिन हुए, सरगुजा रियासत के रामगढ़ में दो पहाड़ी गुफाओं का पता लगा था। उनमें से एक गुफा में एक प्रेक्षकगृह बना है जो कई बातों में यूनानी नाट्यशालाओं से मिलता है। उस प्रेक्षकगृह में कुछ चित्रकारी भी है जो बहुत दिनों की होने के कारण बहुत कुछ मिट गई है, और जो कई बातों में भरत के नाट्यशास्त्र में बतलाई हुई चित्रकारी से मिलती है। प्रेक्षकगृह के सम्बन्ध में पास की दूसरी गुफा में अशोक लिपि में एक लेख भी खुदा हुआ है। पुरातत्ववेत्ताओं का मत है कि यह शिलालेख और गुफा ईसा से कम से कम तीन सौ वर्ष पहले का है। शिलालेख से पता चलता है कि वह गुफा सुत्तनुका नामक किसी देवदासी ने नर्तकियों के लिये बनवाई थी। अनुमान होता है कि उन दिनों जहाँ भारत में देशी ढंग के अनेक प्रेक्षकगृह बनते थे, वहाँ किसी नर्तकी ने यूनानी ढंग की नाट्यशाला भी, एक नई चीज समझकर, बनवा ली होगी। पहली गुफा में तो नाटक आदि होते होंगे और दूसरी गुफा में नट और नर्तकियाँ आदि रहती होंगी। इसमें सन्देह नहीं कि भारतीय ढंग के प्रेक्षकगृहों के रहते हुए भी यूनानी ढंग की नाट्यशाला तभी बनी होगी जब भारतीय ढंग के प्रेक्षकगृहों की बहुत

अधिरुता हो गई होगी और लोगों की रुचि किसी नए ढंग के प्रेक्षक की ओर भी हुई होगी। जैसा कि हम आगे चलकर बतलावेंगे, यूनान में सब ने पहले ईसा से प्रायः छ सौ वर्ष पूर्व नाटकों का लिखा जाना आरम्भ हुआ था। उस समय वहाँ दो तीन आदमी मिलकर गाड़ी पर सवार हो जाते थे और गाँव गाँव घूमकर लोगों को अभिनय दिखाते फिरते थे। पर भारत में उसी समय के लगभग नाट्यशास्त्र का इतना अधिक विकास हो चुका था कि नाटक के सम्बन्ध में कई लक्षण प्रथम बन गए थे, उनके सम्बन्ध में अनेक गूढ और जटिल नियमों की रचना हो चुकी थी और सैकड़ों हजारों दर्शकों के बैठने के योग्य अनेक नाट्यशालाएँ बन चुकी थीं। कदाचिन् अब इस बात के प्रमाण की और कोई आवश्यकता न रह गई होगी कि भारत में नाटक का आरम्भ प्रायः और सभी देशों से पहले और विलकुल स्वतंत्र रूप से हुआ था।

अब हम सक्षेप में भारतीय नाट्य-कला का कुछ इतिहास भी दे देना आवश्यक समझते हैं। मित्रियों और यूनानियों की भाँति भारतीयों की नाट्य कला का मूल भी धार्मिक ही है, पर उसमें औरों की अपेक्षा कुछ विशेषता और प्राचीनता है। यूनानी नाटकों का, और उनमें भी सब ने प्राचीन दुःखाना नाटकों का आरम्भ वहाँ के महाकाव्यों और गीति-काव्यों से हुआ था, पर भारतीय नाटकों का आरम्भ वहाँ के गद्य और गीति-काव्यों से हुआ था। साहित्यिक इतिहास के अनुक्रम में पहले गद्य, तब गीति काव्य और तब महाकाव्य आते हैं। इससे सिद्ध होता है

भारतीय
नाट्य-कला
का इतिहास ✓

इसमें सिद्ध होता है जिस समय इस श्लोकवद्ध ग्रन्थ की रचना हुई थी, उस समय तक उन प्राचीन सूत्रों पर भाष्य और कारिकाएँ आदि भी लिखी जा चुकी थीं। ग्रन्थ में जिन अनेक जातियों के नाम दिए हैं, वे सब जातियाँ, बहुत ही प्राचीन हैं। उनमें से कुछ जातियाँ तो बुद्ध के जीवन-काल में वर्तमान थीं और कुछ का उल्लेख ब्राह्मण-ग्रन्थों तक में पाया जाता है। इस प्रकार उसमें कुछ ऐसे देशों का भी उल्लेख है जिनके नाम ब्राह्मणों और कल्पसूत्रों तक में आए हैं। बहुत दिन हुए, सरगुजा रियासत के रामगढ में दो पहाड़ी गुफाओं का पता लगा था। उनमें से एक गुफा में एक प्रेक्षगृह बना है जो कई बातों में यूनानी नाट्यशालाओं से मिलता है। उस प्रेक्षगृह में कुछ चित्रकारी भी है जो बहुत दिनों की होने के कारण बहुत कुछ मिट गई है और जो कई बातों में भरत के नाट्यशास्त्र में बतलाई हुई चित्रकारी से मिलती है। प्रेक्षगृह के सम्यन्व में पास की दूसरी गुफा में अशोक लिपि में एक लेख भी खुदा हुआ है। पुरातत्ववेत्ताओं का मत है कि यह शिलालेख और गुफा ईसा से कम से कम तीस सौ वर्ष पहले की है। शिलालेख से पता चलता है कि वह गुफा सुतनुका नामक किसी देवदासी ने नर्तकियों के लिये बनवाई थी। अनुमान होता है कि उन दिनों जहाँ भारत में देशी ढंग के अनेक प्रेक्षगृह बनते थे, वहाँ किसी नर्तकी ने यूनानी ढंग की नाट्यशाला भी, एक नई चीज समझकर, बनवा ली होगी। पहली गुफा में तो नाटक आदि होते होंगे और दूसरी गुफा में नट और नर्तकियाँ आदि रहती होंगी। इसमें सन्देह नहीं कि भारतीय ढंग के प्रेक्षगृहों के रहते हुए भी यूनानी ढंग की नाट्यशाला तभी बनी होगी जब भारतीय ढंग के प्रेक्षगृहों की बहुत

कवि अश्वघोष का बनाया हुआ है। इन सब नाटकों की रचना, शैली और भाषा आदि भी प्रायः वैसी ही है, जैसी कि पीछे के और नाटकों की है। इससे सिद्ध होता है कि इन नाटकों के बनने से पहले भी इस देश में नाटक रचना के सत्रध में नियम आदि बन चुके थे और उनके तत्क्षण-प्रथ लिखे जा चुके थे। परन्तु हमारे नाटकों के विकास का यह काल अभी तक अज्ञात काल ही माना जाता है, अतः इसे हम यहाँ छोड़कर ज्ञात काल की कुछ बातें कहते हैं।

हमारे नाटकों के ज्ञात काल का आरम्भ महाकवि कालिदास से होता है और उनके समय से लेकर ईसवी दसवीं शताब्दी तक उसका आरम्भिक काल माना जाता है। पर हमारी समझ में यह उसका आरम्भिक काल नहीं बल्कि मध्य काल है। कालिदास का पहला नाटक मालविकाग्निमित्र है जिसके कई पात्र ऐतिहासिक हैं। अग्निमित्र का समय ईसा से डेढ़ दो सौ वर्ष पहले का तो अवश्य है, चाहे इसमें और कुछ पहले का ही क्यों न हो। दूसरा नाटक शकुन्तला है जिसकी गणना सत्सार के सर्वश्रेष्ठ नाटकों में होती है। उनका विक्रमोर्वशी नाटक भी बहुत ही उत्तम है, और उसकी उत्तमता का एक प्रमाण यह भी है कि उसके अनुकरण पर मरुत में और भी अनेक नाटकों की रचना हुई है। कालिदास के अनंतर अच्छे नाटककारों में हर्ष की गणना है जो ईसवी सातवीं शताब्दी के आरम्भ में हुए थे और जिनकी लिखी हुई रत्नावली नाटिका और नागानन्द आदि नाटक हैं। शूद्रक का मृच्छकटिक नाटक भी बहुत ही अच्छा है, पर कहते हैं कि वह भाम के दरिद्र चारुदत्त के आधार पर लिखा गया है। इनके बाद

कि जिन नाटकों का आरंभ गीति काव्यों और महाकाव्यों से हुआ हो, उनकी अपेक्षा वे नाटक अधिक प्राचीन हैं, जिनका मूल गद्य और गीति काव्यों में हो। हमारे यहाँ इस ढंग के प्राचीन नाटकों का अवशेष अब तक उगाल की यात्राओं और ब्रज की रासलीलाओं के रूप में वर्तमान है। यद्यपि ठीक ठीक, यह नहीं बतलाया जा सकता कि भारत में शुद्ध और व्यवस्थित रूप में नाटकों का आरंभ कब हुआ, तथापि अनेक प्रमाणों से यह अवश्य सिद्ध है कि ईसा से कम से कम हजार आठ सौ वर्ष पहले यहाँ नाटकों का यथेष्ट प्रचार था, और ईसा से चार पाँच सौ वर्ष पहले यहाँ की नाट्य कला इतनी उन्नत हो चुकी थी कि उसका मन्वन्ध में अनेक लक्षण-ग्रन्थ भी बन गए थे। इस प्रकार हमारे यहाँ के नाटकों का क्रमवद्ध इतिहास उस समय से आरंभ होता है, जिस समय वे अपनी उन्नति के सर्वोच्च शिखर पर थे और जिसके उपरांत उनका हास आरंभ हुआ था।

आज में कुछ ही दिनों पहले महाकवि कालिदास ही सस्कृत के आदि नाटककार माने जाते थे, पर अब इस बात के अनेक प्रमाण मिल चुके हैं कि कालिदास से चार पाँच सौ वर्ष पहले भी सस्कृत में अनेक अच्छे अच्छे नाटक बन चुके थे। पहले तो कालिदास के मालविकाग्निमित्र नाटक में ही उनमें पहले के भास और कविपुत्र आदि कई प्रसिद्ध नाटककारों का उल्लेख मिलता है, और तिस पर अब द्रावन्कोर में भास के अनेक नाटक मिल भी गए हैं जिनमें से कई प्रकाशित भी हो चुके हैं। इसके अतिरिक्त मध्य एशिया में भी बौद्ध-कालीन अनेक खंडित नाटकों के हस्त लिखित प्रतियाँ मिली हैं, जिनमें से एक कनिष्क के राज

कवि अश्वघोष का बनाया हुआ है। इन सब नाटकों की रचना, शैली और भाषा आदि भी प्रायः वैसी ही है, जैसी कि पीछे के और नाटकों की है। इसमें सिद्ध होता है कि इन नाटकों के बनने से पहले भी इस देश में नाटक रचना के सत्रध में नियम आदि बन चुके थे और उनके लक्षण-ग्रन्थ लिखे जा चुके थे। परन्तु हमारे नाटकों के विकास का यह काल अभी तक अज्ञात काल ही माना जाता है, अतः इसे हम यहाँ छोड़कर ज्ञात काल की कुछ बातें कहते हैं।

हमारे नाटकों के ज्ञात काल का आरम्भ महाकवि कालिदास से होता है और उनके समय से लेकर ईसवी दसवीं शताब्दी तक उसका आरम्भिक काल माना जाता है। पर हमारी समझ में यह उसका आरम्भिक काल नहीं बल्कि मध्य काल है। कालिदास का पहला नाटक मालविकाग्निमित्र है जिसके कई पात्र ऐतिहासिक हैं। अग्निमित्र का समय ईसा से डेढ़ दो सौ वर्ष पहले का तो अवश्य है, चाहे इसमें और कुछ पहले का ही क्यों न हो। दूसरा नाटक शकुन्तला है जिसकी गणना सत्सार के सर्वश्रेष्ठ नाटकों में होती है। उनका विक्रमोर्वशी नाटक भी बहुत ही उत्तम है और उसकी उत्तमता का एक प्रमाण यह भी है कि उसके अनुकरण पर संस्कृत में और भी अनेक नाटकों की रचना हुई है। कालिदास के अनन्तर अच्छे नाटककारों में हर्ष की गणना है जो ईसवी सातवीं शताब्दी के आरम्भ में हुए थे और जिनकी लिखी हुई 'रत्नावली' नाटिका और 'नागानन्द' आदि नाटक हैं। शूद्रक का 'मृच्छकटिक' नाटक भी बहुत ही अच्छा है, पर कहते हैं कि वह भास के 'दरिद्र चारुदत्त' के आधार पर लिखा गया है। इनके बाद

के नाटककारों में भवभूति हुए, जो कन्नौज के राजा यशोवर्मन के अधीन थे और जिनका समय सातवीं शताब्दी का अंत माना जाता है। इनके रचित महावीरचरित, उत्तररामचरित और मालतीमाधव नाटक बहुत प्रसिद्ध हैं। इनके उपरांत नवीं शताब्दी के मध्य में भट्टनारायण ने वेणीसहार और विशालदत्त ने मुद्रा राक्षस की रचना की थी। नवीं शताब्दी के अन्त में राजशेखर ने कर्पूरमजरी, बाल-रामायण और बालभारत आदि नाटक रचे थे और ग्यारहवीं शताब्दी में कृष्ण मित्र ने प्रबोध-चंद्रोदय नाटक की रचना की थी। दसवीं शताब्दी में वनजय ने दशरूपक नामक प्रसिद्ध लक्षण ग्रन्थ भी लिखा जिसमें नाटक की कथावस्तु नायक, पात्र, कथोपकथन आदि का बहुत अच्छा विवेक किया गया है।

ईसवीं दसवीं या ग्यारहवीं शताब्दी तक जो संस्कृत में अच्छे अच्छे नाटकों की रचना होती थी, पर इसके संस्कृत नाटकों का पतन-काल आरंभ हुआ। इसके अनंतर नाटक बने, वे नाट्य-कला की दृष्टि से उतने अच्छे नहीं हैं, जितने अच्छे उनसे पहले के बने हुए हैं। इसी लिये हम उनका उद्देश्य न करके एक दूसरी बात पर विचार करना चाहते हैं।

संस्कृत के नाटकों में यवनिका, यवनी और शकार आदि शब्दों के आधार पर पहले कुछ विद्वान् कहा करते थे कि

वासियों ने नाट्य कला यूनानियों से सीखी थी।
 यद्यपि आजकल इस मत के समर्थकों की संख्या बहुत ही कम हो गई है और अधिकांश विद्वान् यही मानने लगे हैं कि भारतवासियों ने अपनी नाट्य-कला

भारतीय नाट्यकला पर यूनानों प्रभाव

होते थे और रंगमंच पर हत्या, युद्ध आदि के दृश्य दिखलाने वर्जित था। यूनानी नाटकों में केवल चरित्र-चित्रण की ही प्रधानता है, पर हमारे यहाँ प्राकृतिक शोभाओं के वर्णन और रसों की प्रधानता मानी गई है। विक्रमोर्वशी का आरम्भ ही हिमालय के विशाल प्राकृतिक दृश्य से होता है। उत्तररामचरित और शकुंतला में भी प्राकृतिक शोभाओं का ही वर्णन है। यूनानी नाटक बहुधा खुले मैदानों में होते थे, अथवा ऐसे अखाड़े आदि में होते थे जिनमें और भी अनेक प्रकार के खेल तमाशे होते थे। पर भारतीय नाटक एक विशेष प्रकार की बनी हुई रंगशालाओं में होते थे। सारांश यह कि कदाचित् एक भी बात ऐसी नहीं है जो यूनानी और भारतीय नाटकों में समान रूप से पाई जाती हो। हाँ, दोनों में अंतर बहुत अधिक और प्रत्यक्ष है। और फिर सब से बड़ी बात यह है कि नाटक रचना प्रतिभा का काम है और प्रतिभा कभी किसी की नकल नहीं करती। वह जो कुछ करती है, आप से आप, विलकुल स्वतन्त्र रूप से करती है।

विलकुल आरम्भ से ही यूनानी नाटकों का संबंध वहाँ के धर्म से रहा है। कुछ विद्वानों का मत है कि आरम्भ में मिस्र अथवा पश्चिमी एशिया के कुछ प्राचीन देशों की देखादेखी यूनानियों ने भी अपने यहाँ नाट्य कला का प्रचार किया था। यह तो प्रायः सिद्ध ही है कि यूनानियों ने कई धार्मिक सिद्धांत तथा विश्वास मिस्रियों ने ग्रहण किए थे और यूनान तथा मिस्र दोनों के नाटकों का यहाँ के धर्म से घनिष्ठ संबंध है। अतः यह माना जाता है कि यूनानियों ने अनेक धार्मिक शिक्षाओं के माध्यम से

✓ यूनानी नाट्य-कला का विकास

मिस्रवालो अब्बा पश्चिमी एशिया की कुछ प्राचीन जातियों में नाट्य-कला भी ली थी। यह निश्चित है कि यूनानियों ने स्वयं ही नाट्य कला की सृष्टि नहीं की थी, पर साथ ही यह भी निश्चित है कि उन्होंने उसका विकास प्रिलकुल स्वतंत्र रूप से और अपने ढंग पर किया था। आरम्भ में यूनान में डायोनिसस देवता के उद्देश से एक बहुत बड़ा धार्मिक उत्सव हुआ करता था। पीछे से उसी उत्सव के अन्तर्गत पर वहाँ नाटक भी होने लगे थे। वे नाटक दिन भर हात रहते थे और उनकी व्यवस्था राज्य की ओर से होती थी। भिन्न भिन्न स्थानों में वह उत्सव वसन्त ऋतु के आरम्भ, मध्य अथवा अन्त में हुआ करता था। उस उत्सव के साथ जो नाटक होते थे, उन्हें देखने के लिये दर्शकों को किसी प्रकार का प्रवेश-शुल्क आदि नहीं देना पड़ता था, पर उन्हें अपने लिये निश्चौने और जलपान आदि का स्वयं ही प्रबंध करना पड़ता था। परन्तु उस समय जो अभिनय होते थे, वे पूरे नाटक नहीं कहे जा सकते। हाँ, उनमें नाटकों का बिलकुल पूर्व रूप अग्रण्य था। वास्तविक नाटकों और व्यवस्थित नाटक मञ्चनियों की रचना और सघटन तो वहाँ ईसा से केवल चार पाँच सौ वर्ष पहले ही आरम्भ हुआ था।

प्राचीन काल में यूनान के डोरियन राज्यों में यह प्रथा प्रचलित थी कि लोग देवमंदिरों में एकत्र होकर भजन और नृत्य किया करते थे। वहाँ की सारी प्रजा प्रायः सैनिक या क्षत्रिय थी, जब उस नृत्य में सैनिकों के कृत्यों आदि का साधारण अभिनय हुआ करता था। आगे चलकर उसमें यह विशेषता उत्पन्न हुई कि भारतीय सूत्रधारों की तरह वहाँ के कवि भी अपने मञ्च

सप्रतिष्ठ करने लगे और अपने सिखाए हुए गायने और नर्तकों को साथ लेकर धार्मिक उत्सवों के समय ऐसे अभिनय करने लगे जो नाटक का पूर्व रूप कहे जा सकते हैं। धीरे धीरे उन नृत्यों ने कई भिन्न भिन्न स्वरूप प्राप्त कर लिए और उन्हीं स्वरूपों से आगे चलकर दुःखात और सुखात नाटकों की सृष्टि हुई। उनमें से एक प्रकार का नृत्य, जिसे हम "अजा नृत्य" कह सकते हैं, बहुत प्रचलित हुआ। उस नृत्य में पचास आदमी होते थे जो ऐसे वेप धारण करते थे जिनके कारण वे आधे मनुष्य और आधे पशु जान पड़ते थे। उनको बकरी का चेहरा लगा दिया जाता था और उनके पैर तथा कान भी बकरियों के पैरों और कानों के समान बना दिए जाते थे। वे लोग जो गीत गाते थे, वे "ट्रेजेडी" (Tragedy) कहलाते थे जिसका भावार्थ "अजा-गीत" है। आगे चलकर इन्हीं अजा-गीतों से दुःखात नाटकों की सृष्टि हुई थी। इन अजा-गीतों का यूनानियों के डायोनिसस देवता के स्वरूप का अनुसार ही नामकरण हुआ था। हमारे यहाँ के रागेश जी नृसिंह आदि के समान डायोनिसस का स्वरूप बैल और बकरी के स्वरूप का सम्मिश्रण माना जाता था। मूर्तियों में उसके सिंहा पर सोंट के सींग लगाए जाते थे और उसका शरीर बकरी के खाल के समान रखा जाता था। प्राचीन काल में यूनान के लोग स्वयं भी बकरी की खाल पहना करते थे, और अत्र तर्क कहीं वहाँ के देहातियों और खेतिहरों की यही पोशाक है। आगे चलकर भी ग्रेस आदि कुछ स्थानों में ब्रज की रास-लीलाओं और बंगाल की यात्राओं की भाँति पुराने ढंग के कुछ नाटक होते हैं जिनमें पात्र आदि बकरी की खाल पहनकर अभिनय करते हैं।

क और स्थान में लोग एड्राम्टस नामक एक म्यानिक् देवता के त्सव में भी इसी प्रकार के नृत्य आदि करते थे। यूनान के पौराणिक कथाओं के अनुसार डायोनिसस और एड्राम्टस दोनों ने अनेक प्रकार के कष्ट सहने पड़े थे, और यूनानियों के अभियो के मुख्य आधार यही देवता और उनके चरित्र आदि होते थे, जिनमें विपत्तियों और कष्टों की ही अधिकता होती थी। यही कारण है कि यूनान के दु स्रात नाटकों का मूल ये अज्ञा-गीत ही माने जाते हैं। यहाँ यह बात भी ध्यान में रखने योग्य है कि यूनानी दु स्रात नाटकों का अन्त वास्तव में दु स्रपूर्ण नहीं होता, बल्कि केवला मध्य ही दु स्रपूर्ण होता है, क्योंकि उनके देवताओं ने, पौराणिक कथाओं के अनुसार, दु स्र भोगने के उपरांत अन्त में विजय ही प्राप्त की थी। हाँ, आगे चलकर उनके अनुकरण पर और और देशों में जो नाटक बने, वे प्रायः दु स्रात ही थे।

यद्यपि ये अज्ञा गीत युरोप के आधुनिक दु स्रात नाटकों के मूल रूप हैं, तथापि यूनान में वास्तविक दु स्रात नाटकों का आरम्भ महाकवि होमर के ईलियड महाकाव्य की रचना के अनन्तर हुआ था। पहले तो देवताओं के सामने केवल नृत्य और गीत होते थे, पर पीछे से उनमें सम्वाद या कथोपकथन भी मिला दिया गया था। गायकों का प्रधान एक मंच पर खड़ा हो जाता था और शेष गायकों के साथ उसका कुछ कथोपकथन होता था। पर इस कथोपकथन का मूल सभवतः महाकवि होमर का ईलियड महाकाव्य था। पहले कुछ भिन्नभिन्न शहरों में ईलियड महाकाव्य के डधर उधर के अंश गाते फिरते थे, जो लोगों को बहुत पसंद आते थे और जिनका प्रचार शीघ्र ही बहुत बढ़ गया था। कुछ

दिनों के बाद धार्मिक उत्सवों पर अजा गीतों के साथ सार् ईलियड के अंश भी गाए जाने लगे। इस प्रकार अजा गीतों और ईलियड-गान के संयोग में यूनान में नाट्य-कला का बीजारोपण हुआ, क्योंकि गीत और नृत्य में कथोपकथन के मिल जाने पर नाटको की सृष्टि में वेश भूषा और भाव भंगी के अतिरिक्त कसब चित्र ही किसी और बात की कसर रह जाती हो।

इस प्रकार नाटको का सूत्रपात होने के उपरांत धीरे धीरे नाट्यशास्त्र का विकास होने लगा और लोग उसमें नवीन अथवा विशेषता लाने लगे। कहते हैं कि ईसा से प्रायः छह सौ वर्ष पूर्व थेस्पिस नामक एक यूनानी कवि हुआ था, जिसने यूनान में सबसे पहले नाटक निरूपना आरंभ किया था। यह प्रसिद्ध कि उसने सात द्वादश नाटको की रचना की थी, पर उनमें से एक भी नाटक प्राप्त नहीं है। थेस्पिस अपने साथ और आदमी रखता था और दोनों को एक गाड़ी पर अपने साथ लेकर गाँव गाँव और नगर नगर घूमा करता था। उसी गाड़ी पर वे तीनों मिलकर गाते और कुछ कथोपकथन करते थे। उसके साथी किसी प्रकार का चेहरा लगाए रहते थे और किसी देवता के जीवन से सम्बन्ध रखनेवाली घटनाओं का अभिनय किया करते थे। बहुत दिनों तक नाटक के इस रूप में विशेष उन्नति नहीं हुई। यदि कोई उन्नति या परिवर्तन हुआ भी तो वह केवल यही कि गीत घटने लगे और कथोपकथन बढ़ने लगे। पर नटों की समस्या अथवा रंगमंच में कोई विशेष उद्देश्य योग्य परिवर्तन अथवा विकास नहीं हुआ—सब बातें प्रायः वही की ली रहीं।

प्राचीन काल में यूनान में यह प्रथा थी कि कुछ विशेष अवसरों पर लोग पुरुष की जननेन्द्रिय का चिह्न बनाकर उसका पूजन करते थे और वही चिह्न लेकर जल्म निकालते थे। उस जल्म में लोग तरह तरह के अश्लील गीत गाते थे। उस जल्म की समता अपने यहाँ के होली के स्त्रोंगे से की जा सकती है। उस जल्म के साथ जो गीत गाए जाते थे, वे उस इन्द्रिय विशेष की प्रशंसा में और प्रायः हास्यपूर्ण हुआ करते थे। कहते हैं कि उन्हीं गीतों आदि में मोरिस नामक स्थान के सुमेरियन नामक एक व्यक्ति ने कुछ परिवर्तन और सुधार करके उनकी अश्लीलता कम की थी और उनमें अपने बनाए हुए कुछ नए गीत मिलाए थे। इसके उपरांत मेइसन, टालिनस आदि कई न्यक्तियों ने उसमें कुछ और सुधार तथा परिवर्तन आदि किए थे, पर हास्य रम प्रधान वे गीत और अभिनय आदि यूनानियों को अधिक पसंद नहीं आए और यूनान में प्रायः सिकन्दर के समय तक दुःखान्त नाटकों की ही प्रधानता रही तथा सुखात नाटकों का उतना अधिक प्रचार न हो सका। उन दिनों उन सुखात नाटकों में प्रायः चौबीस गायक आ करते थे और पात्रों का प्रवेश, प्रस्थान, कथोपकथन और रिहास आदि भी हुआ करता था। विराकुल आरम्भ में उन नाटकों में केवल ऐतिहासिक, पौराणिक, सामाजिक अथवा राजकीय पुरुषों की हँसी उड़ाई जाती थी और पशुओं, पक्षियों आदि के स्त्रोंग भरे जाते थे। विशेषतः राजकीय अधिकारियों के नाम पर खूब गीत बनाए जाते थे और उनकी खूब दिहगी उड़ाई जाती थी। पर आगे चलकर राज्य के द्वारा इन बातों को रोकने के

लिये अनेक प्रतिबन्ध होने लगे। साधारणतः यूनानी नाटको ऋ ऐतिहासिक दृष्टि से तीन युग माने जाते हैं। पहला प्राचीन युग जो ईसा से प्रायः ३९० वर्ष पहले तक था, दूसरा मध्य युग जो उसके बाद से लेकर ईसा के ३२४ वर्ष पूर्व तक माना जाता है, और तीसरा नवीन युग जो उसके अनंतर आरंभ होता है। मध्य युग में ही प्राचीन युगवाली अश्लीलता और भोंडपन बहुत कुछ कम हो गया था, और नवीन युग में तो उमरें और भी कई नए सुधार हुए थे। नवीन युग में और अनेक प्रकार के सुधारों के साथ ही साथ सुखात नाटकों में शृंगार और प्रेमपूर्ण कथाओं का भी प्रवेश होने लगा। उस युग के प्रवर्तक पिल्लस और मेनेंडर आदि माने जाते हैं। थोड़े ही दिनों के उपरांत जब यूनानी सभ्यता का अंत आ चला और रोमवालों ने यूनान पर विजय प्राप्त कर ली, तब यूनान की और और अनेक बातों के साथ-साथ वहाँ की नाट्य-कला भी रोम चली गई, और पीछे वह यूनान से इटली और इटली से भारे युरोप में फैली।

रोम में पहला नाटक ईसा से २४० वर्ष पहले एक भारी विजय के उपलक्ष्य में हुआ था। उस समय रोमन रगमच पर रोमन नाटक पहले पहल दुःखात और सुखात दोनों प्रकार के नाटक खेले गए थे। उन दोनों नाटकों का रचयिता एट्रो निरुस नामक एक यूनानी माना जाता है, जिसने स्वयं उन नाटकों में अभिनय किया था। इसके उपरांत रोम में और भी जो नाटक आदि बने, वे सब नवीन युग के यूनानी नाटकों के अनुकरण पर थे। विशेषता केवल इतनी थी कि उनमें रोमन राष्ट्रीयता के भावों को बहुत अधिक स्थाव मिलता था, और यूनानी नाटकों से रोमन

नाटकों में यही सत्र से बड़ी विशेषता थी, क्योंकि यूनानी नाटक धुंधा राष्ट्रीय भावों से शुन्य होते थे और उनका रूप प्रायः धार्मिक हुआ करता था। नाट्य कला की दृष्टि से भी रोमन नाटकों में थोड़े बहुत परिवर्तन और सुधार हुए थे। उन्हीं दिनों रोम में अनेक रंग शाताओं आदि भी बन गई थी। रोम में पहली स्थायी रंगशाला ईसा से ५५ वर्ष पहले बनी थी जिसमें लगभग १८०० दर्शकों के बैठने का स्थान था। रोमन नाटकों में अभिनय करनेवाले प्रायः यूनान या दक्षिण इटली के दास हुआ करते थे। इसका कारण कदाचिन् यहाँ था कि प्राचीन काल में प्रायः सभी देशों में अभिनय करनेवाले और नट कुछ उपेक्षा की दृष्टि से देखे जाते थे, और रोमन लोग विजता थे, इसलिये वे अभिनय आदि के लिये अपने दासों को शिक्षा देकर तैयार किया करते थे। रोम की सभ्यता और बल की वृद्धि के साथ ही साथ वहाँ नाटकों की भी रूढ़ उन्नति हुई थी। पर ईसा की चौथी शताब्दी के मध्य में, जब ईसाई पादरियों का जोर बहुत बढ़ गया और वे नाटकों तथा अभिनयों की बहुत निंदा और विरोध करने लगे, रोम में नाट्य-कला का हास आरम्भ हुआ। जब रोमन लोग रंगशालाओं में अपने मनोविनोद के लिये अनेक प्रकार के क्रूरता—और निर्दयतापूर्ण खेल कराने लगे और उन रंगशाताओं के कारण लोगों में विलासिता बहुत बढ़ गई, तब नाटकों आदि का और भी घोर विरोध होने लगा और राज्य की ओर से उनका प्रचार रोकने के लिये अनेक प्रकार के नियम बनने लगे। यह निश्चय किया गया कि नट लोग ईसाइयों के धार्मिक उत्सवों आदि में न सम्मिलित हो सकें, और जो लोग रविवार या दूसरी छुट्टियों के

लिये अनेक प्रतिघघ होने लगे। साधारणत यूनानी सुत नाटकों के ऐतिहासिक दृष्टि से तीन युग माने जाते हैं। पहला प्राचीन युग जो ईसा से प्राय ३९० वर्ष पहले तक था, दूसरा मध्य युग जो उसके बाद से लेकर ईसा के ३०४ वर्ष पूर्व तक माना जाता है, और तीसरा नवीन युग जो उसके अनंतर आरंभ होता है। मध्य युग में ही प्राचीन युगवाली अश्लीलता और भौंडपन बहुत कुछ कम हो गया था, और नवीन युग में तो उससे और भी कई नए सुधार हुए थे। नवीन युग में और अनेक प्रकार के सुधारों के साथ ही साथ सुखात नाटकों में शृंगार और प्रेमपूर्ण कथाओं का भी प्रवेश होने लगा। उस युग के प्रवर्तक प्लिनेस और मेनेंडर आदि माने जाते हैं। थोड़े ही दिनों के उपरांत जब यूनानी नभ्यता का अंत आ चला और रोमवालों ने यूनात पर विजय प्राप्त कर ली, तब यूनात की और और अनेक बातों के साथ वहाँ की नाट्य-कला भी रोम चली गई, और पीछे वह यूनात से इटली और इटली से नारे युरोप में फैली।

रोम में पहला नाटक ईसा से २४० वर्ष पहले एक भागी विजय के उपलक्ष में हुआ था। उस समय रोमन रामच पर पहले पहल दुखात और सुखात दोनों प्रकार के नाट्य खेले गए थे। उन दोनों नाटकों का रचयिता एनेसिफस नामक एक यूनाती माना जाता है, जिसने स्वयं उन नाटकों में अभिनय किया था। इसके उपरांत रोम में और भी जो नाट्य आदि यंत्र, वे मय नवीन युग के यूनाती नाटकों के अनुकरण पर थे। विशेषता केवल इतनी थी कि उनमें रोमन राष्ट्रीयता के भावों को बहुत अधिक स्थान मिलता था, और यूनाती नाटकों से रोम

दिन गिरिजा में न जाकर नाट्यशालाओं में जाया करें, समाज-च्युत कर दिए जायँ। उस समय अधिकांश युरोप में और विशेषतः रोम में, ईसाई धर्म का बहुत अधिक जोर था यहाँ तक कि राजकीय अधिकार भी प्रायः धर्माचार्यों के ही हाथ में थे। अतः उनके विरोध के कारण रोम में नाट्य-कला का हास होने लगा और अंत में नाटक विलकुल उठ गए। इसके कई सौ वर्ष पीछे ईसाई धर्माचार्यों तथा कुछ और लोगों ने फिर से धार्मिक तथा नैतिक नाटकों का प्रचार आरंभ किया था।

हम पहले कह चुके हैं कि धर्माचार्यों और पादरियों आदि के विरोध के कारण लगभग चौथी शताब्दी में ही युरोप में नाटकों का पतन आरंभ हो गया था। यद्यपि युरोप के नाटक उस समय नाटकों का होना विलकुल बंद नहीं हुआ था, तथापि बहुत कुछ कम अवश्य हो गया था और उनका स्थान भावाश्रित नृत्य या मार्ग ने ले लिया था। परंतु गिरिजा में ईसाइयों की जो ईश्वर-प्रार्थना होती है, स्वयं उसी में नाटकों के कई तत्त्व वर्तमान हैं, इसलिये वह प्रार्थना ही नाटक का रूप धारण करने लगी और धीरे-धीरे कई सौ वर्षों के उपरांत वहाँ धार्मिक नाटकों की रचना आरंभ हुई। पीछे से प्रार्थना के उपरांत स्वयं गिरिजा में ही अथवा उसके बाहर नाटक होने लगे। आगे चलकर इन धार्मिक नाटकों का और भी विकास हुआ और धीरे-धीरे वहाँ अनेक व्यवसायी नाटक-मंडलियाँ स्थापित हो गईं। जब धार्मिक नाटकों की बहुत अधिकता हो गई, तब धीरे-धीरे नैतिक और सामाजिक नाटक भी बनने लगे। अतः ज्यों-ज्यों इन नाटकों का प्रचार बढ़ता जाता था, त्यों-त्यों नाटकों पर

सि धर्माचार्यों का अधिकार भी उठता जाता था। साथ ही स्वयं ईसाई धर्म का प्रभाव भी पहले के समान न रह गया था, जिससे नटों और नाटककारों को और भी स्वतंत्रता मिल गई। उस समय तक नाटकों के विकास का यह क्रम और अवस्था युरोप के प्रायः सभी देशों में समान थी। परंतु एक बात थी। अब तक तो युरोप के नाटकों का रूप बहुधा स्वर्गों और रासों आदि के समान ही था, पर युरोप के पुनरुत्थान काल के उपरांत उनको साहित्यिक रूप भी प्राप्त होने लग गया था। दूसरी बात यह थी कि पुनरुत्थान काल के पूर्व प्रायः सारे युरोप के नाटक अनेक बातों में मिलकुल एक से होते थे। पर उसके उपरांत प्रत्येक देश में अपने अपने ढंग पर अलग अलग राष्ट्रीय नाटक बनने लगे थे। राष्ट्रीयता के बंधन में पडने के उपरांत भिन्न भिन्न देशों के नाटकों की उन्नति भिन्न भिन्न प्रकार और गति से होने लगी थी। विशेषतः स्पेन और इटलीवालों ने उस समय नाट्य-कला में बहुत अच्छी उन्नति की थी और इन देशों में अनेक अच्छे अच्छे नाटक लिखे गए थे। युरोप के अन्यान्य देशों के आधुनिक नाटकों पर बहुधा इन्हीं में से किसी न किसी देश के नाटकों का प्रभाव पड़ा है।

युरोप के अन्यान्य देशों की भाँति इंग्लैंड में भी मध्य युग तक पुराने नाटकों का अंत हो गया था। पर महारानी एलिज़ेबेथ के राज्यारोहण के समय वहाँ फिर नाटकों का प्रचार आरंभ हुआ। उस समय वहाँ पहले पहल इटैलियन भाषा के कुछ नाटकों का प्रचार हुआ था, जिनकी देखादेखी अँगरेज कवि भी दुःखात और सुखात नाटक रचने

लगे थे । महारानी एलिज़ेबेथ को नाटकों का बहुत शौक हो गया था, अतः उनके शासन-काल में इंग्लैंड में नाट्य-कला की यथा-उन्नति हुई थी । उनके समय में अनेक सुखात और दुःखात नाटक बने थे जिन्हें सर्वसाधारण बड़े चाव से देखते थे । उसी समय रंगशालाओं में राजनीति का भी कुछ पुट आ गया था जिसके कारण वहाँ के राजनीतिज्ञों में कुछ वैमनस्य भी हो चला था । ऐसे समय में इंग्लैंड के नाट्य-क्षेत्र में शेक्सपियर ने प्रवेश करके अँगरेजी नाटक-रचना में एक नवीन युग का आरम्भ किया । शेक्सपियर एक प्रतिभाशाली कवि होने के अतिरिक्त स्वयं भी पहले कुछ दिनों तक नट का काम कर चुका था, इसलिये उसने सभी सुखात और दुःखात नाटक बहुत ही उच्च कोटि के होते और सर्वसाधारण में उनका बहुत अधिक आदर होता था । इसके उपरांत इंग्लैंड में प्रायः जितने अच्छे अच्छे नाटककार हुए वे सभी शेक्सपियर के प्रभाव से प्रभावान्वित थे, और अभी तक वहाँ के नाटकों में शेक्सपियर की थोड़ी बहुत छाया पाई जा रही है । बीच में गृहविवाद और राजनीतिक झगडों आदि के कारण और राज्य की ओर से नाटकों तथा रंगशालाओं में हस्तक्षेप के कारण कुछ दिनों के लिये इंग्लैंड की नाट्य-कला की उन्नति में बहुत कुछ बाधा पड़ गई थी, और ऐसा जान पड़ता था कि मानों उसका अन्त हो जायगा । पर वह बात नहीं हुई और थोड़े ही दिनों के उपरांत वहाँ नाट्य-कला का फिर से उद्धार होना शुरू हुआ । इतर उन्नीसवीं शताब्दी के मध्य से उसकी विशेष उन्नति होने लगी, और अब तो इंग्लैंड की नाट्य-कला सत्कार में बढ़ रही है । उन्नत तथा नाट्य साहित्य बहुत श्रेष्ठ माना जाता है । ✓

यहाँ हम एक और बात बताना देना चाहते हैं। वह यह कि जिस प्रकार रोम में नाट्य-कला का प्रचार यूनान के अनुकरण पर हुआ था, उसी प्रकार यूनान में नाटको का प्रचार मिस्र के नाटको की देखादेखी हुआ था।

मिस्र के नाटक

यूनान में नाटका का प्रचार होने से बहुत पहले मिस्र में नाटकों का बहुत कुछ प्रचार था। उनका आरम्भिक रूप भी यूनानी आरम्भिक नाटकों के रूप से बहुत कुछ मिलता जुलता था। वहाँ भी अनेक शार्मिक अवसरों पर देवी-देवताओं के जीवन से संबंध रखनेवाली बटनाओं के अभिनय हुआ करते थे। परन्तु मिस्र की नाट्य-कला भारत की नाट्य-कला के समान इतनी प्राचीन है कि उसका उस समय का ठीक ठीक और न्यवस्थित इतिहास मिलना बहुत ही कठिन है।

चीन में भी नाट्य कला का विकास, भारत की भाँति, बहुत प्राचीन काल में नृत्य और मंगीत कलाओं के संयोग से हुआ था। पता चलता है कि कनफूची के समय में चीन के नाटक

भी वहाँ अपने आरम्भिक रूप में नाटक हुआ करते थे। ऐसे नाटक प्रायः फसल अथवा युद्ध आदि की समाप्ति पर हुआ करते थे और उनमें लोग नृत्य और गीत आदि के साथ कई प्रकार की नकलें किया करते थे। परन्तु नाटक के शुद्ध और व्यवस्थित रूप का प्रचार वहाँ ईसा से लगभग ५८० वर्ष पीछे हुआ था। चीनवाले कहते हैं कि तत्कालीन सम्राट् वान ने पहले पहल नाटक का आरम्भ किया था। पर कुछ लोगों का मत है कि नाटक का आरिष्कर्ता सम्राट् हुएनसंग था, जो ईसवी सन् ७२० के लगभग हुआ था। चीनी नाट्य कला का इतिहास तीन कालों

मे विभक्त किया जाता है। पहला काल तांग राजवंश का शासन
 काल था जो ईसवी सन् ७२० से ९६० तक था, दूसरा सुग
 गजवश का शासन काल था जो सन् ९६० से ११२६ तक था
 और तीसरा काल चिन और युआन राजवंशों का शासन काल
 था जो ११२६ से १३६७ तक था। तांग काल के नाटक आज
 कल नहीं मिलते, पर कहा जाता है कि उस काल के सभी नाटक
 ऐतिहासिक हुआ करते थे और उनमें युद्धों तथा वीरों के कथनों
 का अभिनय हुआ करता था। सुग काल के नाटक प्रायः गीतों
 से ही भरे होते थे और उनमें नाटक की सारी कथा गाकर बतलाई
 जाती थी। उन दिनों के नाटकों में एक विशेषता यह भी थी
 कि प्रत्येक नाटक में अधिक से अधिक पाँच ही नट हुआ करते
 थे। पर तीसरे या युआन काल में नाटकों की बहुत अधिक वृद्धि
 हुई थी। उन दिनों वहाँ जैसे अच्छे नाटक बने, वैसे कदाचित्
 आज तक भी न बने होंगे। इसके अतिरिक्त चीनियों ने उन दिनों
 अपने नाटकों में जो विशेषताएँ उत्पन्न की थीं, वे प्रायः आज तक
 ज्यों की त्यों वर्तमान हैं। कुछ विद्वानों का तो यहाँ तक मत है
 कि चीन के उन दिनों के नाटक आजकल के नाटकों से कितनी
 बात में कम नहीं है। उस काल में वहाँ ८५ नाट्यकार हुए थे
 जिनमें चार स्त्रियाँ भी थीं। उस समय के लिखे हुए आज तक
 लगभग ५५० नाटक मिले हैं जो किसी एक विषय के नहीं
 बल्कि भिन्न भिन्न विषयों के हैं। उन दिनों पौराणिक, ऐतिहासिक
 धार्मिक सामाजिक सभी प्रकार के नाटक लिखे जाते थे और
 रंगशाला पर सम्राट् से लेकर घर की साधारण मजदूरतियों तक
 के चरित्र अभिनीत होते थे। उनमें का कथोपकथन विलक्षण

साधारण और धोल चाल की भाषा में हुआ करता था। उनके नाटकों में पाँच अंक होते थे, जिनमें से पहला कथानक या विषय प्रवेश के रूप में होता था। परन्तु चीनी रङ्गशालाओं में परदे या यवनिकाएँ नहीं होती थीं और न दो अंकों के बीच में किसी प्रकार का विश्राम आदि हुआ करता था। उन दिनों नाटक रचने में इस बात का बहुत अधिक ध्यान रखा जाता था कि उनसे लोगों को पूरी पूरी शिक्षा मिले तथा उनका चरित्र सुधरे, और उनमें कोई अश्लील या आपत्ति जनक बात न आने पाती थी। पर फिर भी उनमें हास्य-रस की कमी नहीं होती थी। उनकी कथा वस्तु और रङ्गशाखा दोनों विलकुल सीधी सारी और सरल होती थीं। उनकी रङ्गशाखाएँ इतनी साधारण होती थीं कि छोटे से छोटे गाँव में भी, आवश्यकता पडने पर, तुरन्त रङ्गशाला बना ली जाती थी, और यही कारण था कि चीन में नाटकों का प्रचार गाँवों तक में हो गया था। पर नर्तकों का वहाँ भी समाज में कोई आदर नहीं होता था और वे नौकरों तथा नाइयों के समान समझे जाते थे। उनको सार्वजनिक परीक्षाओं तक में सम्मिलित होने का अधिकार नहीं था। पहले वहाँ स्त्रियों भी रङ्गशाला में अभिनय किया करती थीं, पर जब से एक नटी को सम्राट् खिन लांग ने अपनी उपपत्नी बना लिया, तब से वहाँ की रङ्गशाखाओं में स्त्रियों का प्रवेश बंद हो गया।

एशिया में भारत और चीन यही दो ऐसे देश हैं जिनमें बहुत प्राचीन काल में और स्वतंत्र रूप से नाटकों का आरम्भ, प्रचार और विकास हुआ था। अन्यान्य देशों में बहुधा इन्हीं दोनों देशों से नाटक गए हैं। स्याम और मलय आदि देशों में

भारत की देखादेखी और जापान में चीन के अनुकरण पर नाटकों का आरंभ और प्रचार हुआ था। यद्यपि अरब देश का साहित्य बहुत उन्नत और पूर्ण है, तथापि यह बड़े आश्चर्य का विषय है कि वहाँ नाटकों का अभी आरम्भ और प्रचार हुआ ही नहीं। नाटकों की ओर अरबवालों की प्रवृत्ति बहुत पीछे हुई है और अब भी वहाँ मौलिक नाटकों का अभाव ही है। आजकल अरब भाषा में जो थोड़े बहुत नाटक मिलते भी हैं, वे दूसरी भाषाओं के अनुवाद हैं। इस्लाम धर्म में तो अवश्य ही नृत्य गीत आदि की मनाही है, पर आश्चर्य है कि उसके प्रचार के पहले वहाँ नाटकों का आरंभ क्यों नहीं हुआ। जिस मिस्र देश में बहुत प्राचीन काल में भी किसी न किसी रूप में अनेक नाटक विद्यमान थे, उस मिस्र देश में भी अब निज का कोई नाटक नहीं रह गया है। जो नाटक हैं भा, वे दूसरों की नकल या अनुवाद हैं। यह उस देश की दशा है जिसकी देखादेखी यूनान में नाटकों का प्रचार हुआ था। इस विषय में यूनान का अनुकरण रोम में और पीछे से रोम का अनुकरण प्रायः सारे युरोप ने किया था। अमेरिका के पेरू और मेक्सिको आदि देशों में अवश्य ही बहुत प्राचीन काल में और बिलकुल स्वतंत्र रूप से नाटकों का आरंभ तथा प्रचार हुआ था। यद्यपि आजकल वहाँ के रक्त वर्णवालों की दशा बहुत ही शोचनीय है, तथापि वहाँ अब भी प्राचीन ढंग के नाटक होते हैं। इन देशों के नाटकों के सम्बन्ध में सब से अधिक ध्यान देने की बात यह है कि इनके नाटकों की अनकवात भारतीय और संस्कृत नाटकों से बहुत कुछ मिलती जुलती हैं। हम उपर यह चुके हैं कि दसवीं शताब्दी के उपरान्त

भारतीय नाट्य कला का हास होने लगा था और अच्छे नाटकों का बनना प्रायः बन्द सा हो चला था। यद्यपि हमारे यहाँ के हनुमन्नाटक, प्रोधचन्द्रोदय, रत्नावली, मुद्राराक्षस आदि नाटक दसवीं

और चारहवीं शताब्दी के बीच में बने थे, तथापि इसमें सन्देह नहीं कि उन दिनों नाटकों की रचना और प्रचार दोनों में कमी होने लग गई थी, और चौदहवीं शताब्दी के उपरांत तो मानो एक प्रकार में उनका विलकुल अंत ही हो गया था। इन्हीं सस्कृत में जो थोड़े बहुत नाटक बने भी, वे प्रायः साधारण कोटि के थे। यहाँ इस बात का भी ध्यान रखना चाहिए कि भारतवर्ष में नाट्य-कला का हास ठीक उन्ही समय प्रारंभ हुआ था, जिन समय इस देश पर मुसलमानों के आक्रमणों का आरंभ हुआ था। विदेशियों के आक्रमणों और राजनीतिक अव्यवस्था के समय यदि लोगों को खेल-तमाशे अच्छे न लगें, तो यह कोई अस्वाभाविक बात नहीं है, और इसके परिणाम-स्वरूप यदि भारत में नाट्य-कला का अंत हो गया, तो इसमें किसी को आश्चर्य न होना चाहिए। कुछ दिनों के आक्रमणों और राजनीतिक व्यवस्था के उपरांत प्रायः सारा देश मुसलमानों के हाथ में चला गया। आरंभ से ही मुसलमानों में संगीत और नाट्य-कला आदि का नितांत अभाव था। यही नहीं, बल्कि धार्मिक दृष्टि से वे लोग इन सब बातों के घोर विरोधी थे। अतः उनके समय में नाटकों आदि की कुछ भी चर्चा न हो सकी। हाँ, जिन स्थानों में हिंदुओं का राज्य था, उनमें कभी कभी और कहीं कहीं नाटक रचे और खेले जाते थे। इस प्रकार उन्नीसवीं शताब्दी के मध्य तक भारत से मानों अपनी

निज की नाट्य-कला उठ ही गई थी। जो थोड़ी बहुत बची भी थी, वह भी आधुनिक नाटकों के रूप में नहीं, बल्कि नाटकों के विलकुल पूर्व रूप में थी। सयुक्त प्रांत में रासलीला, बंगाल में यात्रा और महाराष्ट्र प्रदेश में कीर्तन आदि से ही लोग अपनी मन वहला लेते थे। पर इधर प्रायः पचास साठ वर्षों से भारत के सभी प्रांतों में अँगरेजी ढंग की रङ्गशालाएँ बहुत बढ़ गई हैं जिनमें अनेक प्रकार के सामाजिक, ऐतिहासिक और धार्मिक नाटक होते हैं। इधर कुछ दिनों से कहीं कहीं राजनीतिक नाटक भी होने लगे हैं। विशेषतः बंगालियों, महाराष्ट्रीयों और गुजरातियों ने इस विषय में बहुत कुछ उन्नति की है और उनकी रङ्गशालाएँ बहुत अच्छे ढङ्ग से चलती हैं। रङ्गशालाओं के साथ ही साथ इन लोगों ने अपनी भाषा में अनेक उत्तमोत्तम नाटकों की भी रचना की है। पर हमारी हिंदी में जहाँ और अनेक बातों का अभी आरम्भ हुआ है, वहाँ नाटकों में भी आरम्भ ही समझना चाहिए। बल्कि यदि यह कहा जाय कि हिंदी में बँगला, मराठी या गुजराती के ढंग के अच्छे अच्छे नाटकों की रचना का श्रीगणेश भी नहीं हुआ है, तो कोई अत्युक्ति न होगी। पर इस विषय में और बातें कहने के पहले हम सक्षेप में हिंदी नाटकों का कुछ इतिहास दे देना चाहते हैं।

यों कहने को चाहे हिन्दी में नेवाज कवि कृत शकुन्तला नाटक, हृदयराम कृत हनुमन्नाटक, या ब्रजवासीदास कृत प्रमोद हिन्दी नाटक चंद्रोदय आदि कई सौ वर्ष पहले के बने हुए नाटक वर्तमान हों, पर वास्तव में नाट्य-कला की दृष्टि से वे नाटक नहीं कहे जा सकते, क्योंकि उन रचनाओं में नाट्य

नियमों का पालन नहीं किया गया है और वे काव्य ही काव्य हैं। हाँ, प्रभावती और आनन्दरघुनन्दन आदि कुछ नाटक अवश्य ऐसे हैं जो किसी प्रकार नाटक की सीमा में आ सकते हैं। कहते हैं कि हिंदी का पहला नाटक भारतेंदु बाबू हरिश्चंद्र के पिता श्रीयुक्त बाबू गोपालचन्द्र उपनाम गिरधरदास कृत नटुप नाटक माना जाना चाहिए, पर वह भी साधारण बोलचाल की हिंदी में नहीं, बल्कि ब्रजभाषा में है। इसके उपरांत राजा लक्ष्मणसिंह ने शकुंतला नाटक का अनुवाद किया था। यद्यपि यह नाटक भाषा आदि के विचार से बहुत अच्छा है, परंतु मौलिक नाटक नहीं कहा जा सकता, क्योंकि यह कालिदास-कृत शकुंतला नाटक का अनुवाद है। भारतेंदु बाबू हरिश्चंद्र ने तो मानो नाटक रचना से ही आधुनिक हिंदी को जन्म दिया था। उन्होंने लगभग बीस नाटक लिखे जिनमें से अधिकतर अनुवाद नहीं, तो छाया अनुवाद अवश्य थे। तो भी उनके कई नाटक बहुत अच्छे हैं और अब भी अनेक स्थानों में समय समय पर खेले जाते हैं। लाला गीनिवासदास कृत रणधीर-प्रेममोहिनी या पंडित केशवराज भट्ट कृत सज्जाद सद्गुल और शमशाद सौसन आदि नाटक अवश्य अच्छे हैं, पर वे पूरे इतने बड़े हैं कि उनका पूरा पूरा अभिनय नहीं हो सकता। यहीं दशा, बल्कि इससे भी कुछ और बढ़कर, पंडित बदरीनारायण चौधरी कृत भारत मौभाग्य नाटक की है। बाबू तोताराम कृत फेटो कृतांत, या पण्डित बालकृष्ण भट्ट कृत कई नाटक हैं सही, पर कई कारणों से उनका भी सर्वसाधारण कोई विशेष आदर नहीं है। यही बात साहित्याचार्य पण्डित भिवकादत्त व्यास कृत ललिता नाटिका या वंशीसहार और

गानकट आदि नाटकों की है। हिंदी में मृच्छकटिक नाटक तीन अनुवाद है, पर एक भी रङ्गशाला के योग्य न होने के कारण सर्वप्रिय नहीं हो सका। बाबू राधाकृष्णदास का महाराष्ट्र प्रताप नाटक अवश्य ऐसा है जिसका हिंदी में बहुत कुछ आया हुआ है और जिसका अनेक स्थानों पर अभिनय भी हुआ कर रहा है। इन नाटकों के अतिरिक्त हिंदी में गिनती के कुछ और मौलिक या मन्कृत से अनूदित नाटक भी हैं जो विशेष उद्देश्य योग्य नहीं जान पड़ते। लाला सीताराम बी० ए० ने संस्कृत के कई नाटकों का अनुवाद किया है, पर वे अनुवाद उतने अच्छे नहीं हैं। स्वर्गवासी पण्डित सत्यनारायण कविरत्न वृत्त मालती माधव और उत्तररामचरित के अनुवाद अवश्य ऐसे हैं जो स्थायी साहित्य में स्थान पाने के योग्य हैं। भारतेंदुजी के कुछ काल अनन्तर हिंदी में अनुवाद की धूम मची और बँगला से अनेक उपन्यासों तथा नाटकों के अनुवाद प्रकाशित हुए। विशेषतः काशी के भारतजीवन प्रेस से ऐसे कई नाटकों के अनुवाद निकले। इधर कुछ दिनों से इन अनुवादों की सख्या और भी बढ़ गई है जिनमें से विशेष उद्देश्य योग्य बँगला के सुप्रसिद्ध नाटककार श्रीयुक्त द्विजेंद्रलाल राय तथा गिरीश घोष के नाटकों के अनुवाद हैं। राय महाशय के प्रायः सभी नाटकों के सुंदर अनुवाद बंबई के हिंदी ग्रन्थरत्नाकर कार्यालय से प्रकाशित हुए हैं। पर इधर दस बीस वर्षों के अंदर हिंदी में मौलिक नाटक प्रायः बने ही नहीं। इधर कुछ दिनों से काशी के श्रीयुक्त बाबू जयशंकर प्रसाद ने साहित्य के इस अंग की पूर्ति की ओर ध्यान दिया है और उनको मौलिक नाटक लिखने में अच्छी सफलता

- हुई है। उनके लिये हुए नाटकों में मे अजातशत्रु, जन्मेजय
 र विशाल आदि नाटक बहुत अच्छे हैं। आजकल कुछ धन-
 नों की कृपा से हिंदी के लेखकों को अनेक प्रकार के पुरस्कार
 ादि मिलने लगे हैं। इसमें आशा होती है कि शीघ्र ही हिंदी
 मौलिक रचना का आरम्भ हो जायगा और साहित्य के
 न्यान्य अंगों के साथ ही साथ इस अङ्ग की भी शीघ्र ही और
 च्छी पूर्ति होगी।

जहाँ नाटकों का ही अभाव हो, वहाँ नाटक-मण्डलियों और
 गशालाओं के अभाव का क्या पूछना है। बँगला, मराठी और
 गुजराती भाषा-भाषियों ने बहुत दिनों से अपनी अपनी
 भाषा में अच्छे अच्छे मौलिक नाटकों की रचना
 आरम्भ कर रखी है और उन नाटकों के साथ ही
 अपने अपने ढङ्ग की रङ्गशालाएँ भी स्थापित कर ली हैं।
 इनकी अनेक अच्छी अच्छी नाटक मण्डलियाँ भी बहुत दिनों से
 ष्ठापित हैं। उन रङ्गशालाओं और नाटक मण्डलियों को देखने
 इस बात का ठीक अनुमान हो सकता है कि उन लोगों ने
 स सम्यन्ध में कितनी अधिक उन्नति की है और हिंदी भाषा
 स विषय में कितनी पिछड़ी हुई है। हम पहले कह चुके हैं कि
 भारत में आधुनिक ढङ्ग की रङ्गशालाओं और नाटक मण्डलियों
 की स्थापना बहुत थोड़े दिन पहले से अर्थात् गत शताब्दी के
 प्रायः मध्य में आरम्भ हुई है। इन पचास साठ वर्षों में ही
 यहाँ अँगरेजी ढङ्ग की रङ्गशालाएँ बनने लगी हैं और उसी ढङ्ग
 पर अभिनय होने लगे हैं। बँगला, मराठी और गुजराती का
 नाट्यशालाओं और नाटक मण्डलियों आदि का आरम्भ और

विकास इन्हीं थोड़े दिनों में हुआ है। यद्यपि उसी समय लगभग पहले पहल आधुनिक ढङ्ग की रङ्गशालाओं में हिन्दी नाटकों का भी प्रवेश हुआ था, तथापि हिन्दी के दुर्भाग्य से लोगों ने इस ओर विशेष ध्यान न दिया, जिसके कारण आजकल हिन्दी में नाटकों की दशा इतनी गिरी हुई है। यदि यह बात न होती तो आज हिन्दी के नाटक भी अन्यान्य भारतीय भाषाओं के नाटकों के समान बहुत उन्नत दशा में होते। सब से पहले बनारस के बनारस थिएटर में सन् १८६८ में पंडित शीतलाप्रसाद त्रिपाठी का बनाया हुआ जानकीमंगल नाटक बहुत धूमधाम से खेला गया था। उसकी देखादेखी प्रयाग और कानपुर के लोगों ने भी अपने अपने यहाँ रणधीर-प्रेममोहिनी और सत्यहरिश्चंद्र का अभिनय किया था। पर इसके उपरांत हिन्दी में अच्छे नाटकों के न बनने के कारण रङ्ग-शालाओं में हिन्दी का प्रवेश, संक्रा और हिन्दी भाषाभाषी प्रायः पारसी थिएटरों के उर्दू नाटक देखकर ही सन्तुष्ट रहने लगे। कदाचित् यहाँ यह बात जानने की आवश्यकता न होगी कि बँगला, मराठी या गुजराती आदि के नाटकों को देखते हुए पारसी थिएटरों के उर्दू नाटक कितने अधिक कुहचिपूर्ण और निरुष्ट होते हैं। पर हिन्दी भी हिन्दी भाषाभाषी उन्हीं नाटकों के अभिनय देख कर अपने आपको वन्द्य माना करते थे। इधर पाँच सात वर्षों से पारसी कपनियों के थिएटरों में भी हिन्दी का प्रवेश हो चल रहा है और दिन पर दिन उनमें खेले जानेवाले हिन्दी नाटकों की संख्या बढ़ती जाती है। अब तो कुछ ऐसी व्यवसायी मंडलियाँ भी तैयार हो गई हैं जो बहुधा केवल हिन्दी के ही नाटक खेले

रती हैं। पारसी कपनियों में तो अब कदाचित् ही कोई ऐसी
 जो दो चार हिंदी नाटकों का अभिनय न करती हो। इस
 अध में दिल्ली के पंडित नारायणप्रसाद बेतार का उद्योग परम
 शसनीय है जिन्होंने पहले पहल महाभारत नाटक की रचना
 करके और एक पारसी कपती की रगशाला में उसका अभिनय
 करके लोगों का ध्यान कुरुचिपूर्ण नाटकों की ओर से हटाया और
 उन्हें कुरुचिपूर्ण हिंदी नाटकों की ओर प्रवृत्त किया। अब प्रायः
 सभी स्थानों में लोग हिंदी नाटकों का अभिनय बड़े चाव से देखा
 करते हैं, जिससे आशा है कि थोड़े ही दिनों में हिंदी भी नाट्य
 क्षेत्र में भारत की अन्य भाषाओं के समकक्ष हो जायगी। इधर
 हिंदी में मौलिक नाटकों की रचना भी आरंभ हो चली है और
 दिन पर दिन ऐसे नाटकों की संख्या बढ़ने की संभावना है। हमारे
 लिये ये दोनों ही बातें बहुत आशाजनक और उत्साहवर्धक हैं।

सातवाँ अध्याय

दृश्य-काव्य का विवेचन

नाटक और उपन्यास

नाटक और उपन्यास

कुछ ऐसे नियमों से जकड़े रहते हैं जिनसे उपन्यासकार पूर्णतः स्वतंत्र हैं। साथ ही हम यह भी कह चुके हैं कि उपन्यासकार अपेक्षा नाटक में यह विशेषता है कि नाटक के दृश्य-काव्य होने से उसमें जो सजीवता या प्रत्यक्षानुभव की छाया रहती है, वह उपन्यास में नहीं आ सकती। पर हाँ, नाटक और उपन्यास के मूल तत्व प्रायः एक ही हैं, इसलिये जो बातें उपन्यास के समर्थ में कही जा चुकी हैं, उनमें से अधिकांश नाटक के लिये भी ठीक उतरती हैं। पर उपन्यासकार को जिन परिस्थितियों में काम करना पड़ता है, उनसे नाटककार की परिस्थितियाँ बिलकुल भिन्न हैं, और इसी भिन्नता के कारण नाटक और उपन्यास में बहुत बड़ा अंतर पाया जाता है। नाटक और उपन्यास के इसी अंतर को ध्यान में रख कर हम नाटक या दृश्य-काव्य का विवेचन आरम्भ करते हैं। इसके उपरान्त हम कुछ ऐसी बातें बतलावेंगे जो नाटक और उपन्यास में पाईं तो समान रूप से ही जाती हैं, पर जिनका उल्लेख

मने जान वृत्तकर उपन्यास के प्रकरण मे इसलिये नहीं किया ।। कि नाटक का विवेचन करते समय ही वे सहज में समझाई जा सकती हैं ।

सब से पहले हमे इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि नाटक दृश्य-काव्य है और उसकी इमी विशेषता के कारण उसकी रचना के निष्ठान्तों आदि मे भी कुछ विशेषताएँ आ जाती है । उपन्यास की रचना केवल पढ़ने के लिये होती है, पर नाटक की रचना रंगशाला में अभिनय करने के लिये होती है । उपन्यास की रंगशाला तो उसी मे होती है, पर नाटक की रंगशाला उससे बाहर ओर अलग होती है । महाकाव्य और गद्य-काव्य तो हमे किसी बात की सूचना मात्र देकर रह जाते हैं, पर नाटक दूसरों का अनुकरण या नकल करके हमें सन बानें प्रत्यक्ष कर दिखलाते हैं । जब हम कोई उपन्यास या और कोई काव्य पढ़ने बैठते हैं, तब हम वे सब बातें अनायास ही समझ लेते हैं । उसके अतिरिक्त हमें और किसी वस्तु की आवश्यकता नहीं होती । पर जब हम कोई नाटक हाथ में लेकर पढ़ने बैठते हैं, तब वह हमें उपन्यास के समान सर्वांगपूर्ण नहीं जान पड़ता, बल्कि हमें उस नाटक के लिये किसी और बात की आवश्यकता भी प्रतीत होती है । हमे कुछ ऐसे तत्वों की अपेक्षा होती है जो उसके केवल छिपे हुए रूप में नहा मिलते । बिना अभिनय के वह हमे कुछ अधूरा जान पड़ता है । और वास्तव में वह अधूरा होता भी है, क्योंकि बिना अभिनय के हमे उसके लेखक की वास्तविक योग्यता और छिपे हुए भावों आदि का पता नही

नाटकों की विशेषता

सातवाँ अध्याय

दृश्य काव्य का विवेचन

गद्य काव्य का विवेचन करते हुए हम यह वृत्तना चुनते हैं कि नाटक और उपन्यास में बड़ा भारी भेद यह है कि नाटक का रूप बहुत कुछ रंगशाला के प्रतिवधों के अनुसार निश्चित करना पड़ता है, पर उपन्यास में इस प्रकार का कोई प्रतिवध नहीं है, और नाटक में कुछ ऐसे निघमों से जकड़े रहते हैं जिनसे उपन्यास पूर्णतः स्वतंत्र है। साथ ही हम यह भी कह चुके हैं कि उपन्यास की अपेक्षा नाटक में यह विशेषता है कि नाटक के दृश्य काव्य होने से उसमें जो सजीवता या प्रत्यक्षानुभव की छाया रहती है वह उपन्यास में नहीं आ सकती। पर हों, नाटक और उपन्यास के मूल तत्व प्रायः एक ही हैं, इसलिये जो बातें उपन्यास के समर्थ म दर्शा जा चुकी हैं, उनमें से अविकाश नाटक के लिये भी ठीक उतरती हैं। पर उपन्यासकार को जिन परिस्थितियों में काम करना पड़ता है, उनसे नाटककार की परिस्थितियाँ बिलकुल भिन्न हैं, और इसी भिन्नता के कारण नाटक और उपन्यास में बहुत बड़ा अंतर पड़ जाता है। नाटक और उपन्यास के इसी अंतर को ध्यान में रख कर हम नाटक या दृश्य काव्य का विवेचन आरंभ करते हैं। इसके उपरांत हम कुछ ऐसी बातें बतलावेंगे जो नाटक और उपन्यास में पाई तो समान रूप से ही जाती हैं, पर जिनका उद्देश्य

मने जान बूझकर उपन्यास के प्रकरण में इसलिये नहीं किया
 कि नाटक का विवेचन करते समय ही वे सहज में समझाई
 जा सकती हैं ।

सब से पहले हमें इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि
 नाटक दृश्य-काव्य है और उसकी इसी विशेषता के कारण
 उसकी रचना के सिद्धान्तों आदि में भी कुछ
 विशेषताएँ आ जाती हैं । उपन्यास की रचना
 केवल पढ़ने के लिये होती है, पर नाटक की
 रचना रगशाला में अभिनय करने के लिये होती है । उपन्यास
 ही रगशाला तो उसी में होती है, पर नाटक की रगशाला
 उससे बाहर ओर अलग होती है । महाकाव्य और गद्य-काव्य
 तो हमें किसी बात की सूचना मात्र देकर रह जाते हैं, पर नाटक
 दूसरों का अनुकरण या नकल करके हमें सब वार्ते प्रत्यक्ष
 कर दिखलाते हैं । जब हम कोई उपन्यास या और कोई काव्य
 पढ़ने बैठते हैं, तब हम वे सब वार्ते अनायास ही समझ लेते हैं ।
 उसके अतिरिक्त हमें और किसी वस्तु की आवश्यकता नहीं
 होती । पर जब हम कोई नाटक हाथ में लेकर पढ़ने बैठते हैं,
 तब तब हमें उपन्यास के समान सर्वांगपूर्ण नहीं जान पड़ता,
 बल्कि हमें उस नाटक के लिये किसी और बात की आवश्यकता
 भी प्रतीत होती है । हमें कुछ ऐसे तत्वों की अपेक्षा होती है जो
 उसके केवल छिपे हुए रूप में नहा मिलते । बिना अभिनय
 के वह हमें कुछ अधूरा जान पड़ता है । और वास्तव में वह
 अधूरा होता भी है, क्योंकि बिना अभिनय के हमें उसके लेखक
 की वास्तविक योग्यता और छिपे हुए भावों आदि का पता नहीं

सातवाँ अध्याय

दृश्य-काव्य का विवेचन

काव्य का विवेचन करते हुए हम यह बात याद रखते हैं कि नाटक और उपन्यास में बड़ा भारी भेद यह है कि नाटक का रूप बहुत कुछ रंगशाला के प्रतिबन्धों के अनुसार नाटक और उपन्यास निश्चित करना पड़ता है, पर उपन्यास में इस प्रकार का कोई प्रतिबन्ध नहीं है, और नाटक में कुछ ऐसे नियमों से जकड़े रहते हैं जिनसे उपन्यास पूर्णतः स्वतंत्र है। साथ ही हम यह भी कह चुके हैं कि उपन्यास में अपेक्षा नाटक में यह विशेषता है कि नाटक के दृश्य काव्य ही से उसमें जो सजीवता या प्रत्यक्षानुभव की छाया रहती है वह उपन्यास में नहीं आ सकती। पर हाँ, नाटक और उपन्यास के मूल तत्त्व प्रायः एक ही हैं, इसलिये जो बातें उपन्यास के सन्ध में कही जा चुकी हैं, उनमें से अधिकांश नाटक के लिये भी ठीक उतरती हैं। पर उपन्यासकार को जिन परिस्थितियों में काम करना पड़ता है, उनमें नाटककार की परिस्थितियाँ बिलकुल भिन्न हैं, और इसी भिन्नता के कारण नाटक और उपन्यास में बहुत बड़ा अंतर पड़ जाता है। नाटक और उपन्यास के इसी अंतर को ध्यान में रख कर हम नाटक या दृश्य काव्य का विवेचन आरंभ करते हैं। इसके उपरान्त हम कुछ ऐसी बातें बतलावेंगे जो नाटक और उपन्यास में पाईं तो समान रूप से ही जाती हैं, पर जिनका उल्लेख

केवल उन्हीं घटनाओं आदि के दृश्य प्रस्तुत करता है जो बहुत ही आवश्यक और महत्वपूर्ण होती हैं। पूरी रामायण को छोड़ दीजिए, उसके किसी एक कांड की सारी बातों को लेकर भी कोई अच्छा नाटक नहीं बनाया जा सकता। अच्छा और अभिनय के योग्य नाटक बनाने के लिये यह आवश्यक होगा कि उस कांड की केवल मुख्य और महत्वपूर्ण बातें ले ली जायँ और साधारण बातें छोड़ दी जायँ। अथवा उनका उल्लेख ऐसे ढङ्ग से हो जिसमें बिना समय लगे ही दर्शकों को उनका ज्ञान हो जाय। इसी लिये हमारे यहाँ के प्राचीन आचार्यों ने कथावस्तु के दृश्य और सूच्य ये दो विभाग किए हैं। जिन घटनाओं आदि का अभिनय रंगशाला में प्रत्यक्ष रूप से दिखलाया जाता है, वे दृश्य कहलाती हैं, और जो बातें या घटनाएँ किसी न किसी रूप में केवल सूचित कर दी जाती हैं, उनको सूच्य कहते हैं। अतः नाटककार को उचित है कि जो बातें या घटनाएँ प्राचीन आचार्यों के अनुसार मधुर, उदात्त, रसपूर्ण तथा आजकल की अवस्था को देखते हुए महत्वपूर्ण, आवश्यक और प्रभावशालिनी हों, उन्हीं को वस्तु के दृश्य अङ्ग में स्थान दे, और जो बातें प्राचीन आचार्यों के अनुसार नीरस अथवा अनुचित और आजकल की अवस्था को देखते हुए निरर्थक या कम महत्व की हों, उन्हें वस्तु के सूच्य अङ्ग में स्थान दे, अर्थात् दर्शकों को किसी प्रकार उनकी सूचना मात्र करा दे। वस, वस्तु के सम्बन्ध में यही मुख्य सिद्धांत है जिनका नाटक लिखने में विशेष ध्यान रखना चाहिए। वस्तु के विस्तार और विभाग आदि का कुछ विवेचन आगे चलकर नाटकों के विभाग, प्रकार और भेद बतलाते समय किया जायगा।

के प्रायः साथ ही साथ कुछ ऐसे नियम बन जाते हैं, जिनका पालन नाटककार के लिये आवश्यक होता है। उपन्यास पढ़ने में आप कई दिन, बल्कि कई महीने भी लगा सकते हैं, पर नाटक ऐसा ही होना चाहिए जो एक ही बैठक में, अथवा चार छ घण्टों में देखा जा सके। इसी लिये नाटक की वस्तु मर्यादित होती है। यदि कोई ऐसा नाटक हो, जैसा कि हिंदी में चौधरी बदरीनारायण कृत "भारत सौभाग्य" नाटक है, जिसके अभिनय में सारी रात लग जाय, तो वह नाट्य कला की दृष्टि से कभी नाटक कहलाने का अधिकारी न हो सकेगा। उपन्यास को तो आप जब चाहें, तब पढ़ने के लिये उठा सकते हैं और जब चाहें तब उसे बीच में ही छोड़ सकते हैं, पर नाटक के सम्बन्ध में यह बात नहीं हो सकती। यदि नाटक के दर्शक पहर डेढ़, पहर लगातार बैठे रहने के उपरांत उकता जायँ, तो इसमें कोई आश्चर्य की बात नहीं है। और फिर उस दशा में अच्छे से अच्छे दृश्य आदि भी उनका मनोरञ्जन करने में असमर्थ होंगे। यही कारण है कि यदि कोई नया या अनभिज्ञ लेखक कोई बहुत अच्छा, पर साथ ही बहुत बड़ा नाटक तैयार करता है, तो अभिनय के काम के लिये उसका एक अलग और सक्षिप्त रूप तैयार किया जाता है। अतः पहला सिद्धांत यह निकला कि नाटक यथासाध्य सक्षिप्त और ऐसा होना चाहिए जिसके अभिनय में इतना अधिक समय न लगे जिससे दर्शक ऊब जायँ। इस काम के लिये नाटककार को अपनी सारी सामग्री में से बहुत ही काम की और मुख्य मुख्य बातें चुननी पड़ती हैं, और जो बातें नितांत आवश्यक न हों, उन्हें छोड़ देना पड़ता है। अच्छा, नाटककार

केवल उन्हीं घटनाओं आदि के दृश्य प्रस्तुत करता है जो बहुत ही आवश्यक और महत्वपूर्ण होती हैं। पूरी रामायण को छोड़ दीजिए, उसके किसी एक कांड की सारी बातों को लेकर भी कोई अच्छा नाटक नहीं बनाया जा सकता। अच्छा और अभिनय के योग्य नाटक बनाने के लिये यह आवश्यक होगा कि उस कांड की केवल मुख्य और महत्वपूर्ण बातें ले ली जायें और साधारण बातें छोड़ दी जायें। अथवा उनका उल्लेख ऐसे ढङ्ग से हो जिसमें बिना समय लगे ही दर्शकों को उनका ज्ञान हो जाय। इसी लिये हमारे यहाँ के प्राचीन आचार्यों ने कथावस्तु के दृश्य और सूच्य ये दो विभाग किए हैं। जिन घटनाओं आदि का अभिनय रंगशाला में प्रत्यक्ष रूप से दिखलाया जाता है, वे दृश्य कहलाती हैं, और जो बातें या घटनाएँ किसी न किसी रूप में केवल सूचित कर दी जाती हैं, उनको सूच्य कहते हैं। अतः नाटककार को उचित है कि जो बातें या घटनाएँ प्राचीन आचार्यों के अनुसार मधुर, उदात्त, रसपूर्ण तथा आजकल की अवस्था को देखते हुए महत्वपूर्ण, आवश्यक और प्रभावशालिनी हों, उन्हीं को वस्तु के दृश्य अङ्ग में स्थान दे, और जो बातें प्राचीन आचार्यों के अनुसार नीरस अथवा अनुचित और आजकल की अवस्था को देखते हुए निरर्थक या कम महत्व की हों, उन्हें वस्तु के सूच्य अङ्ग में स्थान दे, अर्थात् दर्शकों को किसी प्रकार उनकी सूचना मात्र करा दे। वस, वस्तु के सम्बन्ध में यहो मुख्य सिद्धांत है जिनका नाटक लिखने में विशेष ध्यान रखना चाहिए। वस्तु के विस्तार और विभाग आदि का कुछ विवेचन आगे चलकर नाटकों के विभाग, प्रकार और भेद बतलाते समय किया जायगा।

वस्तु की भाँति चरित्रचित्रण के सम्बन्ध में भी नाटक और उपन्यास में बहुत अंतर है। कुछ लोग कहा करते हैं कि नाटकों में नाट्य की ही प्रधानता होती है, इसलिये उसमें चरित्र चित्रण को विशेष महत्व देने की आवश्यकता नहीं, और कुछ लोग यही समझकर नाटक लिख भी डालते हैं। पर ऐसा समझना बड़ी भारी भूल है। नाटकों में भी चरित्र चित्रण का उतना ही अधिक महत्व रहता है, जितना कि उपन्यासों में उसे प्राप्त है। यदि किसी नाटक में केवल कोई कथानक या घटना-माला ही हो और उपयुक्त चरित्र चित्रण न हो, तो नाट्य-कला की दृष्टि से उसका महत्व अमानत की इन्दर-सभा से बढ़कर नहीं हो सकता। वास्तव में चरित्र-चित्रण ही नाटक का सर्वप्रधान और स्थायी तत्व है। शेक्सपियर या द्विजेंद्र लाल राय के नाटकों का महत्व इसी लिये है, कि उनमें चरित्र चित्रण की प्रधानता है। उन नाटकों में मुख्यतः पात्रों के विचारों और भावों का विकास ही दिखलाया गया है, जो चरित्र चित्रण के अतिरिक्त और कुछ भी नहीं है। नाटक के दर्शकों पर सबसे अधिक प्रभाव और परिणाम इसी चरित्र-चित्रण का पड़ता है। यदि किसी नाटक का वस्तु विन्यास तो बहुत अच्छा हो, पर उसमें चरित्र-चित्रण का अभाव हो, तो सम्भव है कि साहित्य-क्षेत्र में उस नाटक का आदर हो जाय, परन्तु रंगशाला में वह कभी सर्वप्रिय न हो सकेगा।

नाटक की कथावस्तु की भाँति उसका चरित्र-चित्रण भी सक्षिप्त होना चाहिए। किसी बहुत बड़े उपन्यास के लिये तो यह बात आवश्यक होती है कि उसमें चरित्र-चित्रण बहुत विस्तार-

पूर्वक हो, पर नाटककार को चरित्र चित्रण बहुत ही--सकुचित सीमा के अन्दर करना पड़ता है, क्योंकि उसे थोड़े से दृश्यों में ही चरित्रचित्रण भी करना पड़ता है और अपनी कहानी भी पूरी करनी पड़ती है। नाटकों के व्योपकथन का प्रत्येक शब्द कुछ विशेष महत्ता का और अर्थपूर्ण होना चाहिए और उसके प्रत्येक अंग का सारे नाटक में कुछ विशेष सम्बन्ध होना चाहिए। उनके प्रत्येक पात्र का स्वरूप ऐसा होना चाहिए जो सारी कथा-वस्तु को देखते हुए बहुत ही उपयुक्त और आवश्यक जान पड़े। नाटक के नायक या दूसरे प्रधान पात्रों के उन्हीं गुणों और विशेषताओं आदि का प्रदर्शन होना चाहिए जिनका सारे नाटक पर विशेष प्रभाव पड़ता हो। चरित्रचित्रण आदि में नाटककार को एक ऐसी कठिनता का सामना करना पड़ता है जिसमें उपन्यास-लेखक विलकुल मुक्त रहता है। उपन्यास-लेखक तो समय समय पर अपने उपन्यास के पात्रों में स्वयं भी सम्मिलित हो जाता है और उनके भाव तथा विचार आदि स्पष्ट करने के लिये उनके सम्बन्ध में टीका टिप्पणी भी करता चलता है। पर नाटककार को अपनी ओर से कुछ भी कहने का अधिकार नहीं होता। विशेषतः जिस अवसर पर नाटककार को अपने किसी पात्र के बहुत सूक्ष्म भावों का प्रदर्शन करना पड़ता है, उस समय तो उसकी कठिनता और भी बढ़ जाती है। ✓

अब हमें यह तो मालूम हो गया कि उपन्यास और नाटक के चरित्रचित्रण में कहाँ और कितना अन्तर होता है। पर अब प्रश्न यह उठता है कि नाटक का चरित्रचित्रण होना कैसा चाहिए। जिन अवसरों पर उपन्यास-लेखक अपनी ओर से बहुत ही

आवश्यक बातें कह डालता है, उन अवसरों पर नाटककार को क्या करना चाहिए। इसका उत्तर यही है कि नाटककार को स्वयं अपनी कथावस्तु और पात्रों के कथोपकथन से ही यह काम लेना चाहिए और यह दिखलाना चाहिए कि पात्र का रंग ढंग कैसा है। यह कहा जा सकता है कि उपन्यास-लेखक भी तो अपने उपन्यास की कथावस्तु और पात्रों के कथोपकथन से ही अपने पात्रों का चरित्र चित्रित करता है। यह ठीक है, परन्तु अन्तर यह है कि उपन्यासकार को आवश्यकता पड़ने पर इस बात की पूर्ण स्वतंत्रता होती है कि वह अपने ओर से भी टीका टिप्पणी अथवा स्पष्टीकरण कर दे। गद्य-काव्य के विवेचन में हम यह बतला चुके हैं कि उपन्यास के चरित्रचित्रण में विश्लेषात्मक या साक्षात् और अभिनयात्मक या परोक्ष इन दो उपायों का अवलम्बन किया जाता है। विश्लेषात्मक प्रणाली में उपन्यास लेखक समय समय पर आप ही अपने पात्रों के भावों और विचारों की व्याख्या करने लग जाता है, पर अभिनयात्मक में वह मानों आप अलग खड़ा रहता है और स्वयं पात्रों को अपने कथन और व्यापार से तथा उसके सम्बन्ध में दूसरे पात्रों की टीका टिप्पणी तथा सम्मति से चरित्रचित्रण करने देता है। परन्तु नाटककार को पहले प्रकार की स्वतंत्रता बिलकुल नहीं होती और उसके सारे चरित्रचित्रण का एक मात्र आधार अभिनयात्मक ही होता है, और इसी लिये नाटक के चरित्रचित्रण में उपन्यास के चरित्रचित्रण की अपेक्षा विशेष योग्यता की आवश्यकता होती है।

उपन्यास और नाटक दोनों में कथावस्तु बहुत कुछ चरित्रचित्रण के आश्रित होती है। अनेक अवसरों पर तो हमें कथा-

वस्तु से ही पात्रों के नैतिक और मानसिक गुणों का परिचय मिलता है। कुछ विशेष भावों और विचारों से प्रेरित कुछ विशेष स्वभाववाले लोग ऐसी परिस्थिति में लाकर रखे जाते हैं जिसके कारण उनमें कुछ विशेष प्रकार के सम्बन्ध या विरोध स्थापित हो जाते हैं। इसका परिणाम यह होता है कि कथा के विकास के साथ ही साथ हमें यह मालूम होता चलता है कि उन लोगों के स्वभाव प्रवृत्तियों, उद्देश और विचार आदि क्या और कैसे हैं। वरिष्ठ हम यह भी कह सकते हैं कि कथावस्तु या उसकी घटनाएँ आदि एक प्रकार से चरित्र के विकास का एक दूसरा रूप ही हैं। इसलिये चरित्रचित्रण और घटनाक्रम] ऐसा होना चाहिए कि आप ही दर्शकों को सब बातों का ज्ञान प्राप्त करा दे और उन्हें कथोपकथन या नाट्य आदि से विशेष सहायता लेने की आवश्यकता न पड़े। अर्थात् यदि हम पात्रों के कथोपकथन आदि पर कुछ विशेष ध्यान न दें, तो भी हमें केवल वस्तु और चरित्र के विकास से ही नाटक की सब बातों का पता लग जाय और हम जान लें कि नाटक का कौन पात्र कैसा है।

यों तो, अच्छे नाटकों में, केवल वस्तु और पात्र से ही नाटक की मुख्य मुख्य बातों का पता चल जाता है, पर कथोपकथन से हमें उसको सूक्ष्म बातें समझने में भी सहायता मिलती है। पात्रों के भावों, विचारों और प्रवृत्तियों आदि के विकास और विरोध आदि का बहुत कुछ पता हमें कथोपकथन से भी चलता है। कुछ नाटक ऐसे होते हैं जिनमें मनोविज्ञान के सिद्धांतों का विशेष ध्यान रखकर चरित्रचित्रण किया जाता है और कथावस्तु का सब कुछ ऐसी बातों

के साथ भी होता है। जो प्रत्यक्ष अभिनय में नहीं आती। उस अवस्था में कथोपकथन मानों अभिनय का एक प्रधान अंग हो जाता है। ऐसे नाटकों में कथोपकथन का महत्त्व और भी बढ़ जाता है, क्योंकि कथावस्तु का सारा विकास और उसकी व्याख्या उसी कथोपकथन पर अवलंबित रहती है। परंतु फिर भी साधारणतः उपन्यास की भाँति नाटक में भी कथोपकथन का प्रत्यक्ष सवध चरित्रचित्रण के साथ ही है। प्रायः उपन्यासों में भी किसी विषय की व्याख्या या स्पष्टीकरण आदि के लिए कथोपकथन का ही सहारा लिया जाता है और लेखक की टीका टिप्पणी अपेक्षाकृत कुछ कम ही होती है। पर नाटकों में तो लेखक को अपनी ओर से कुछ कहने या टीका टिप्पणी आदि करने का कोई अधिकार ही नहीं होता, इसलिये व्याख्या या टीका टिप्पणी आदि का सारा काम केवल कथोपकथन से ही लिया जाता है। इस प्रकार कथोपकथन भी चरित्रचित्रण का एक साधन सिद्ध होता है। *

कथोपकथन के द्वारा दो प्रकार से चरित्रचित्रण होता है। एक तो कुछ पात्रों के आपस के कथोपकथन से उनके चरित्र का परिचय मिलता है, और दूसरे जब कोई पात्र किसी कथोपकथन के प्रकार दूसरे पात्र का कोई उल्लेख या वर्णन करता है, तब उस उल्लेख या वर्णन से भी उस दूसरे पात्र के चरित्र का ज्ञान होता है। साधारणतः किसी पात्र की बातचीत से ही उसके चरित्र और आचरण आदि का बहुत कुछ पता लग जाता है। जो नाटककार मनोविज्ञान के सिद्धांतों के आधार पर ही नाटकों की रचना या पात्रों का चरित्रचित्रण करते हैं,

उनका मुख्य आधार प्रायः कथोपकथन ही हुआ करता है। कुछ दर्शक ऐसे होते हैं जो विस्तृत कथोपकथन से जल्दा घबरा जाते हैं और जो यह चाहते हैं कि एक के पीछे एक घटनाएँ ही होती चली जायँ। ऐसे लोगों को इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि कुछ विशेष प्रकार के अच्छे नाटकों में केवल चरित्रचित्रण के लिये ही कथोपकथन का विस्तार किया जाता है। पर हॉ, वह विस्तार अभी तक क्षम्य है जब तक वह अस्वाभाविक न हो और चरित्रचित्रण में सहायक होता रहे। यदि किसी पात्र से स्वयं उसी के संबन्ध में कोई बात कहलानी हो तो वह उससे अनजान में, सहज में, प्रसंग लाकर और ऐसे ढंग से कहलानी चाहिए जिसमें वह अस्वाभाविक न जान पड़े। कभी कभी ऐसा भी होता है कि आरम्भ में हमें किसी पात्र के भावों, उद्देश्यों या विचारों आदि का कुछ भी वास्तविक ज्ञान नहीं होता, और कुछ दूर आगे बढ़ने पर धीरे धीरे अथवा अचानक हमें उसके विचारों और भावों आदि का पता लग जाता है। आरम्भ में तो हम किसी पात्र को बहुत ही साधु और सचरित्र समझते हैं, पर आगे चलकर हमें पता चलता है कि वह बड़ा भारी धूर्त और दोंगी है। उस दशा में हमारा ध्यान फिर उसकी सारी पिछली बातों की ओर जाता है और हम आदि में अत तक की उसकी सब बातों का मिलान करते हैं। पर अच्छे नाटककार, कुछ विशेष अवसरों को छोड़कर, साधारणतः इसी बात का उद्योग करते हैं कि प्रधान पात्रों के जिन मुख्य गुणों पर कथावस्तु आधारित रहती है, उन गुणों का दर्शकों को जहाँ तक हो सके, तीव्र और स्पष्ट ज्ञान हो जाय। पर यदि नाटककार अपने किसी

पात्र का कोई विशेष गुण या स्वभामें आरम्भ में गुप्त रखा जा
 चाहता हो और फिर सहसा उसे प्रकट करके दर्शकों को चर्चित
 करना चाहे, तो अपने इस उद्देश की सिद्धि के लिये उसे आरम्भ
 से ही ऐसी व्यवस्था करनी चाहिए जिसमें पात्र का वास्तविक
 स्वरूप प्रकट होने पर दर्शकों को आश्चर्य के साथ ही साथ अपूर्व
 आनन्द भी हो और वे समझ ले कि इस पात्र में यह परिवर्तन,
 इसकी अमुक अमुक बातों को देखते हुए, इसके स्वभाव और
 आचरण आदि के अनुरूप ही हुआ है।

किसी पात्र का अधिकांश चरित्रचित्रण प्रायः उसी की
 वातचीत से होना चाहिए, और आवश्यकता पडने पर उसे और
 अधिक स्पष्ट करने के लिये दूसरों के मुँह से भी उसके सम्बन्ध
 में कुछ कहला देना चाहिए। उनमें का कोई वाक्य परस्पर
 विरोधी नहीं होना चाहिए और सभी कथनों से प्रायः एक अभि-
 प्राय निकलना चाहिए। हाँ, किसी पात्र के विरोधी या शत्रु के
 मुँह से और और प्रकार की बातें अवश्य कहलाई जाती हैं।
 उदाहरणार्थ यदि शिवाजी के सम्बन्ध का कोई नाटक हो तो
 उसमें चाहे औरङ्गजेब और उसके कुछ साथियों के मुँह से शिवा-
 जी के सम्बन्ध में भले ही कुछ उलटी सीधी बातें कहलाई जा
 सकती हैं, पर शेष अधिकांश पात्रों के मुँह से ऐसी ही बातें
 कहलानी चाहिए जिनसे शिवाजी के वास्तविक चरित्रचित्रण में
 ही सहायता मिलती हो और जो बातें आपस में एक दूसरी का
 समर्थन और पुष्टि करती हों।

हमारे यहाँ के प्राचीन आचार्यों ने कथोपकथन या दृश्य
 के तीन भाग किए हैं—नियत श्राव्य, सर्वश्राव्य और

। जिस समय रगमच पर कई पात्र होते हैं, उस समय
 उन्में से कोई पात्र बाकी पात्रों से छिपा कर केवल कुछ
 नियत पात्रों से ही कुछ कहता है, तो उसे
 नियत श्राव्य कहते हैं, और यदि वह सभी पात्रों
 को सुनाने के लिये कोई बात कहता है, तो उसके कथन
 को सर्वश्राव्य कहते हैं। पर कभी कभी ऐसा भी होता है
 कि वह इन प्रकार कोई बात कहता है मानों वह किसी को
 सुनाना नहीं चाहता और न कोई उसकी बात सुनता ही है।
 ऐसे कथन को अश्राव्य, स्वगत-या-आत्मगत- कहते हैं।
 ऊपर हम जिस कथन का उल्लेख कर आए हैं, वह नियत श्राव्य
 और सर्वश्राव्य दोनों के अंतर्गत आ सकता है। पर अब हम
 अश्राव्य या स्वगत के मबध में कुछ कहना चाहते हैं। जिस अव-
 सर पर उपन्यास-लेखक स्वय अपनी ओर से प्रत्यक्ष टीका टिप्पणी
 करता है, उस अवसर पर नाटककार इस अश्राव्य या स्वगत
 कथन से काम लेता है। कथन के इस प्रकार का उद्देश बहुत ही
 स्पष्ट है। इस कथन-प्रकार के द्वारा नाटककार हमें उस पात्र के
 उन आन्तरिक और गूढ विचारों आदि से परिचित कराता है
 जिन्हे वह साधारण कथोपकथन में प्रकट नहीं कर सकता। कभी
 कभी किसी पात्र के आचरणों को समझने के लिये हमें उराफे
 आन्तरिक भावों और विचारों से भी परिचित होने की आवश्यक
 ता पडती है। उपन्यास लेखक तो स्वय अपनी ओर से शिष्य
 कर भी हमें उन आन्तरिक भावों और विचारों से परिचित करा
 सकता है, पर नाटककार को ऐसे अवसर पर इसी स्वगत कथन
 की शरण लेनी पडती है। स्वगत कथन के समय पात्र मानों

अपने मन में कोई बात सोचता है, और जो कुछ सोचता है, वही अपने मुँह से इस प्रकार कह चलता है, मानों और कोई उसकी बातें सुनता ही नहीं। पर वह बोलता कुछ जोर से है, इसलिये दर्शक उसकी सब बातें सुन लेते और उसके आन्तरिक भावों और विचारों से अवगत हो जाते हैं। यह ठीक है कि किसी मनुष्य का आप ही आप बड़बड़ाना या अपने आपसे बातें करना बिलकुल भद्दा और अस्वाभाविक जान पड़ता है। पर नाटक में कुछ विशेष परिस्थितियों में किसी पात्र के इस प्रकार बड़बड़ाने या अपने आपसे बातें करने की आवश्यकता पड़ती है। यदि कोई दुष्ट पात्र कोई भारी दुष्टता का काम करना चाहता है और वह किसी दूसरे पात्र को अपने विचारों से अवगत नहीं करना चाहता, तो उस दशा में इस स्वगत के अतिरिक्त और कोई ऐसा उपाय ही नहीं रह जाता, जिससे सहज में और तत्काल दर्शकों को उसके दुष्ट विचारों का पता लग सके। स्वगत कथन में पात्र मानो अपने मन में ही कोई बात सोचता या कोई बाँधनू बाँधता है, किसी बात का उँच-नीच और भला-बुरा सोचता है या इसी प्रकार का और कोई कृत्य करता है। पर जो कुछ वह मन में सोचता या समझता है, वह मानो आपसे आप उसके मुँह से निकलता चलता है। यदि उसके वे विचार नाटक के किसी दूसरे पात्र पर प्रकट हो जायँ, तो संभव है कि उसका उद्देश सिद्ध न हो या उसके सारे मसूचे मिट्टी में मिल जायँ। इसलिये ऐसा कथन नाटक के दूसरे पात्रों के लिये सर्वथा अश्राव्य होता है। वास्तव में चाहे वे उसका कथन सुनते ही, पर उनके लिये वह रहता अनसुना ही है। दर्शक

की कथावस्तु से कोई प्रत्यक्ष सन्ध नहीं होता, इसलिये लेखक इस कथन प्रकार के द्वारा दर्शकों पर उसके वे गुप्त भाव और विचार आदि प्रकट कर देता है। परन्तु लेखक को, जहाँ तक हो सके, इस स्वगत कथन से बहुत ही थोड़ी सहायता लेनी चाहिए, और जो भाव या विचार आदि नियत श्राव्य या सर्वश्राव्य कथन के द्वारा अच्छी तरह प्रकट किए जा सकते हो, उनके लिये कभी स्वगत-कथन का सहारा न लेना चाहिए। पाश्चात्य देशों के आधुनिक साहित्यवेत्ता इस कथन-प्रकार को पुराना और अनुचित समझने लगे हैं, और इससे बचने के लिये कुछ नाटककार आवश्यकता पडने पर एक नई युक्ति से काम लेने लगे हैं। वे केवल इसी लिये एक ऐसे नए पात्र का प्रवेश और बढा देते हैं जो स्वगत कथन करनेवाले पात्र का विश्वास-भाजन होता है। उस दशा में उस पात्र को स्वगत-कथन की कोई आवश्यकता नहीं पड जाती और वह अपने सत्र आन्तरिक भाव उसी विश्वसनीय व्यक्ति पर प्रकट कर देता है।

इसके अतिरिक्त हमारे यहाँ एक और प्रकार का कथन होता है जो पाश्चात्य देशों के नाटकों में नहीं होता। इसे आकाश भाषित कहते हैं। इसमें पात्र ऐसा नाट्य करता है मानों उससे कोई कुछ पूछ रहा है, और तब वह उसका उत्तर देता है। कभी कभी यह कथन प्रकार बहुत उपयोगी और रोचक होता है और इससे नश्य का गौरव्य बढ जाता है। उदाहरणार्थ सत्यहरिश्चन्द्र नाटक में जन राजा हरिश्चन्द्र विकने के लिये काशी की गलियों में घूमते हैं और कहते फिगने हैं कि कोई हमें मोल ले ले, तब बीच में ऊपर की

ओर देखकर मानों किसी के प्रश्न के उत्तर में कहते हैं—“क्या कहा ? तुम क्यों ऐसा दुष्कर कर्म करते हो ? आर्य, यह मत पृछो । यह सब कर्म की गति है ।” (फिर ऊपर देखकर) “क्या कहा ? तुम क्या कर सकते हो, क्या समझते हो और किस तरह रहोगे ? इसका क्या पूछना है । स्वामी जो कहेगा, वह करोगे, समझते सब कुछ हैं, पर इस अवसर पर समझना कुछ काम नहीं आता, और जैसे स्वामी रखेगा, वैसे रहेगे । जब अपने को बेच ही दिया, तब इसका क्या विचार है ।” (फिर ऊपर देखकर) “क्या कहा, कुछ दाम कम करो । आर्य, हम लोग क्षत्रिय हैं । हम दो बातें कहाँ से जानें । जो कुछ ठीक था, वह कह दिया । इसी प्रकार मुद्राराक्षस में दूसरे अंक के आरम्भ में मदारी आते ही कहता है—“(आकाश में देखकर) महाराज क्या कहा ? तू कौन है ? महाराज, मैं जीर्णविप नाम सँपेरा हूँ ।” (फिर आकाश की ओर देखकर) “क्या कहा कि मैं भी साँप का मंत्र जानता हूँ, खेलूँगा ? तो आप काम क्या करते हैं, यह तो कहिए ?” (फिर आकाश की ओर देखकर) “क्या कहा, मैं राज-सेवक हूँ ? तो आप तो साँप के साथ खेलते ही है ।” (फिर ऊपर देखकर) “क्या कहा, जैसे, मंत्र और जड़ी बिन मदारी और आँकुसुम त्रिभुवने मतवाले हाथी का हाथीवान, वैसे ही नए अधिकार के सभ्राम विजयी राजा के सेवक ये तीनों अवश्य नष्ट होते हैं ।”

कथोपकथन के उपरांत हमारे क्रम में देश काल का स्थान आता है । यों तो उपन्यास में देश काल के संबन्ध में जिन बातों का विचार रचना पडता है, प्रायः उन सभी बातों का विचार नाटक के देश-काल में भी रचना पडता है, पर देश-काल का

विवेचन करते हुए हमें प्रसंगवशा नाटक के सकलनत्रय पर विचार करना आवश्यक जान पड़ता है। यह सकलन काल और देश के अतिरिक्त वस्तु के सञ्चय में भी होता है। इनको वस्तु सकलन, काल सकलन और देश या स्थल सकलन कहते हैं। यद्यपि ये तीनों सकलन प्राचीन यूनानी नाटकों के मुख्य अङ्ग थे और अब प्रायः फ्रामीसी नाटकों को छोड़कर और कहीं देखने में नहीं आते, तथापि इन पर भी कुछ विचार करना आवश्यक जान पड़ता है। प्रायः आक्षेप किया जाता है कि भारतीय नाटकों में इस सकलन-त्रय का कुछ भी ध्यान नहीं रखा जाता। अतः यहाँ पर हम यह दिखलाने का उद्योग करेंगे कि यह सकलन-त्रय किस सीमा तक आवश्यक है और उसके उपरान्त कहाँ से अनावश्यक और निरर्थक हो जाता है। इस विवेचन से यह भी सिद्ध हो जायगा कि आगे के नाटकों में इस सकलन-त्रय का कितना और कैसा विचार रखना चाहिए। प्राचीन यूनानी आचार्यों ने यह सिद्धांत स्थिर किया था कि आदि से अन्त तक सारा अभिनय किसी एक ही कृत्य के सञ्चय में होना चाहिए, किसी एक ही स्थान का होना चाहिए और एक ही दिन का होना चाहिए। अर्थात् एक दिन में एक स्थान पर जो जो कृत्य हुए हो, उन्हीं का अभिनय एक घण्टा में होना चाहिए। नाटक-रचना का यह नियम यूनान में इटली में और इटली से फ्रांस में गया था, जहाँ बहुत दिनों तक इसका पालन होता रहा। पर थोड़ा सा विचार करने से ही हमें इस बात का पता चल जाता है कि सकलन-सवर्धी यह नियम कितना भद्दा और कला की दृष्टि से कितना दूषित है। सभ्यता का यह नियम

आज से दो हजार वर्ष पहले के यूनानियों को भले ही अच्छा लगता रहा हो, पर आजकल यदि इस नियम के अनुसार नाटक रचे और खेले जायँ तो उनको कोई पूछे भी नहीं। हम यह नहीं कहते कि नाटक में सकलन का कुछ भी ध्यान नहीं रखना चाहिए। सकलन का ध्यान अवश्य रखना चाहिए, पर उसके कारण कला के सौंदर्य और उसकी उपयोगिता का नाश नहीं होना चाहिए। इसी बात का ध्यान रखकर शेक्सपियर ने संकलन-त्रय के इस नियम का मनमाना उद्घटन किया था। उसके नाटकों में से प्रायः सभी में अनेक स्थानों और अनेक वर्षों का घटनाएँ आ जाती हैं। प्राचीन काल के यूनानी नाटक बहुत ही सदाे होते थे और उनमें बहुधा तीन या पाँच ही पात्र हुआ करते थे। उन नाटकों में इन नियमों का पालन सहज में हो सकता था। पर आजकल के नाटकों और रंगशालाओं की अवस्था उस समय के नाटकों और रंगशालाओं की अवस्था से विलकुल भिन्न है, अतः अब इन नियमों के तद्वत् पालन की आवश्यकता नहीं रही, और न अच्छे ऐतिहासिक, सामाजिक अथवा राजनीतिक नाटकों में इन नियमों का पालन संभव हो है। इन नियमों के पालन से लेखक को अपनी पूरी सामग्री का उपयोग करने का अवसर नहीं मिलता और उसकी कृति में अस्वाभाविकता आदि दोष आ जाते हैं। हाँ, नाटककार को अपनी रचना में इस बात का ध्यान अवश्य रखना चाहिए कि कथा का निर्वाह आदि से अतः तक विलकुल एक समान हो, आदि से अतः तक एक ही मुख्य कथावस्तु और एक ही मुख्य सिद्धांत हो। कुछ गौण कथावस्तुएँ और सिद्धांत भी उसमें समाविष्ट हो सकते हैं, पर उनका समा-

एसे ढग से होना चाहिए जिसमें मूल कथावस्तु या सिद्धांत साथ उनका ओतप्रोत संबन्ध स्थापित हो जाय और वे कहीं अलग या छरडे हुए न जान पड़ें। प्रायः पारसी नाटक मङ्गलियों के उर्दू नाटकों में यह बड़ा भारी दोष देखने में आता है। वे मूल कथावस्तु में हास्य रम-प्रधान एक और ऐसी कथावस्तु जोड़ देते हैं जिसका मूल कथावस्तु के साथ वास्तव में कुछ भी सम्बन्ध नहीं होता और जो आदि से अन्त तक विलकुल अलग रहती है। गौण या प्रासंगिक कथावस्तु के कारण मूल या आधिकारिक कथावस्तु में कभी बाधा न पड़ने देनी चाहिए, क्योंकि प्रासंगिक कथावस्तु का उद्देश आधिकारिक कथावस्तु की शौर्य-वृद्धि ही है। प्रासंगिक कथावस्तु का इतना विस्तार न होना चाहिए कि उसके आगे मूल या आधिकारिक कथावस्तु खल जाय और प्रासंगिक कथावस्तु ही आधिकारिक कथावस्तु मान पड़ने लगे।

वस्तु के सकलन के उपरांत काल या समय का सकलन आता है। समय सकलन का यदि विलकुल ठीक ठीक अर्थ लिया जाय, तो यही सिद्धांत निकलता है कि जो कृत्य वास्तव में जितने समय में हुआ हो, उसका अभिनय भी उतने ही समय में होना चाहिए। इस नियम का अपने वास्तविक अर्थ में पठान प्राचीन यूनानियों के नाटकों को शोभा देता होगा, पर और कभी या कहीं यह अभीष्ट नहीं सकता। प्राचीन यूनानी नाटक दिन दिन और रात रात भर चले रहते थे, इसलिये यूनान के सुप्रसिद्ध तत्ववेत्ता अरिस्टाटल यह नियम बना दिया था कि एक दिन और रात अर्थात्

चौबीस घंटों में जो जो कृत्य हुए अथवा हो सकते हों, उन्हीं का समावेश एक अभिनय में होना चाहिए। पीछे से एक फ्रांसीसी नाटककार ने यह नियम बना दिया कि चौबीस नहीं बल्कि तीस घंटों में जो जो कृत्य हो सकते अथवा हुए हों, उन्हीं का समावेश एक नाटक में होना चाहिए। पर साधारणतः नाटक प्रायः तीन चार घंटों में ही पूरे हो जाते हैं, इसलिये यदि चौबीस या तीस घंटों का काम तीन चार घंटों में कर दिया जाय तो उसे भी समय-सकलन नहीं कह सकते। और यदि तीन चार घंटों के अन्दर चौबीस या तीस घंटों के कृत्य दिखलाने में समय-सकलन का पालन हो सकता है, तो फिर साल या महीने का कृत्य दिखलाने में वह क्यों बाधक होता है? यन्तों सिद्ध है कि सकलन का यह नियम यूनानी नाटकों की विनोद-कुल आरम्भिक अवस्था में बना था और पीछे से कुछ लोग न सिना समझे वृत्ते उसका पालन किया था। पर अब प्रश्न यह होता है कि नाटक-रचना में काल या समय के सकलन का कौन-सा रूप और किस रूप में ध्यान रखना चाहिए। हमारी समझ में नाटक की घटनाएँ चाहे एक दिन की हों, चाहे एक सप्ताह की हो, चाहे एक मास की हो, चाहे एक वर्ष की हों और चाहे इससे भी अधिक समय की हो, समय-सकलन को उसमें कभी बाधक न होना चाहिए। यदि समय-सकलन का यूनानी या फ्रांसीसी अर्थ लिया जाय तो फिर आजकल की दृष्टि में किसी अन्य नाटक को रचना हो ही नहीं सकती। हाँ, इस बात का ध्यान अवश्य रखना चाहिए कि घटनाओं का क्रम विलकुल ठीक हो, पीछे होनेवाली घटनाओं का उद्देश्य पहले होनेवाली घटनाओं

गा दृश्यों के पीछे न हो। दूसरी बात यह है कि दो घटनाओं के बीच में जो समय वास्तव में बीता हो, उस पर दर्शकों का ध्यान न जाने पावे। मान लीजिए कि पहले एक के पहले दृश्य में जो घटना दिखलाई गई है, नाटककार उसके दो चार महीने पीछे की कोई घटना दिखलाना चाहता है। उस दशा में उसे वह पिछली घटना तुरत दूसरे ही दृश्य में न दिखलानी चाहिए, वरिष्ठ बीच में दो एक और दृश्य रखकर तब दिखलानी चाहिए, और इन दोनों घटनाओं या दृश्यों के बीच में या तो बीच की कुछ घटनाएँ दिखलानी चाहिएँ या और कोई प्रासंगिक कथानस्तु ला रखनी चाहिए। यदि ऐसा न किया जायगा तो पहले दृश्य में आज की ओर दूसरे ही दृश्य में आज से चार या छ महीने पीछे की घटना देखकर साधारण दर्शकों के मन में भी स्वभावतः यह प्रश्न उठेगा कि इतनी जल्दी यह समय कैसे बीत गया, अथवा इस बीच की और सब घटनाएँ क्या हैं? पर यदि उन दोनों दृश्यों के बीच में दो एक और दृश्य रख दिए जायेंगे, तो फिर दोनों घटनाओं के बीच के समय की ओर दर्शकों का ध्यान बिराकुल न जायगा और उनको घटना या स्तु के विकाम में कोई अस्वाभाविकता न मिलेगी। तीसरी बात यह है कि साधारणतः नाटकों में दो चार वर्षों की घटनाएँ सहज से रख सकती हैं, पर इससे अधिक समय की घटनाएँ क ही नाटकों में दिखलाने के लिये रचना-सवधी विशेष कौशल और चातुर्य की आवश्यकता होती है। वह कौशल इसी बात में कि बीच में बीतनेवाले समय पर दर्शकों का कभी ध्यान न देने पावे और न उनको यह बतलाने की आवश्यकता पड़े कि

बीच में इतना समय बीता है। हमें स्मरण है कि एक बार एक पारसी नाटक में पहले अंक की समाप्ति के उपरांत जब फिर दूसरा अंक देखने के लिये जाकर बैठे, तो कथावस्तु का विकास हमारी समझ में कुछ भी न आया और हम कुछ चकित से हो गए। जब हमने कथावस्तु को ठीक तरह से समझने के लिये अपने एक मित्र से “खुलासा तमाशा” लिया, तब दूसरे अंक के आरम्भ में हमें लिखा हुआ पाया—“चौदह बरस बाद के हालात”। अब जिस दर्शक के पास यह “खुलासा तमाशा” न हो, उसकी समझ में कथावस्तु का विकास क्योंकर आ सकता है? इसलिये घटनाक्रम ऐसा न होना चाहिए जिसमें दर्शकों को यह बतलाने की आवश्यकता पड़े कि अमुक अमुक घटनाओं के बीच में इतने इतने समय का अंतर है। वह अंतर तो बिना बतलाए आपसे आप दर्शकों की समझ में आ जाना चाहिए और उनको यह कहने का अवसर न मिलना चाहिए कि समय-सकलन का नियम भंग हुआ। अर्थात् नाटककार को समय-सकलन का वही अर्थ लेना चाहिए जो साधारण दर्शक आदि लेते हैं। इसके अतिरिक्त नाटककार के लिये समय-सकलन का कोई नया अर्थ नहीं हो सकता।

शकुंतला नाटक के पहले अंक में राजा दुष्यंत की शकुंतला के साथ भेंट होती है। तीसरे अंक में पहले उनका मिलन होता है और तब दोनों का विच्छोह होता है। इसके उपरांत बीच में जो समय बीतता जाता है, उस पर हमारा विशेष ध्यान नहीं जाता और सातवें अंक में दुष्यंत अपने कुमार सर्वदमन को सिंह के बंधों के साथ खेलता हुआ पाता है। फ्रांसीसी नाटककार

के लिये ऐसा नाटक बिलकुल हास्यास्पद होगा। पर वास्तव में इसमें हँसी की कोई बात नहीं है। दर्शक जिस समय नाटक देखने के लिये बैठते हैं, उस समय वे रम में निमग्न हो जाते हैं। पर साथ ही उन्हें इस बात का भी ध्यान रहता है कि हम अभिनय देख रहे हैं। जब एक अंक की समाप्ति पर दूसरा अंक आरंभ होता है, तब हम समझ लेते हैं कि नाटक की कथावस्तु का नया काल आरंभ हुआ है, क्योंकि नाटक में भिन्न भिन्न समयों की बातों का अभिनय होता है। इसलिये हम किसी प्रकार का आश्चर्य नहीं होता और हमें नाटक में केवल आनन्द मिलता है।

शकुंतला के इस उदाहरण से सिद्ध होता है कि हमारे प्राचीन आर्य भी समय-सकलन का महत्त्व समझते और उसका ध्यान रखते थे। यही नहीं, बल्कि हमारे यहाँ समय सकलन का कई दृष्टियों में और पूरा पूरा ध्यान रखा जाता था। हमारे यहाँ रूपक के दस प्रकार माने गए हैं। उनमें से छठा प्रकार व्यायोग है। नियम है कि व्यायोग एक ही अङ्क का होना चाहिए और उसमें एक हा दिन का चरित्र रखा जाना चाहिए। रूपक का सातवाँ प्रकार समवकार तीन अंकों का होना चाहिए। उसके पहले अङ्क में चार घड़ियों का चरित्र या वृत्तांत, दूसरे अङ्क में किसी के मत से चार घड़ियों का और किसी के मत से तीन घड़ियों का वृत्तांत और तीसरे अङ्क में दो घड़ियों का वृत्तांत का चरित्र होना चाहिए। इसी प्रकार उपरूपक का दुर्महिना नामक जो पंद्रहवाँ प्रकार है, उसमें चार अङ्क होते हैं। पहले अङ्क में बिट की क्रीड़ा तीन घड़ी की, दूसरे अङ्क में विदूषक का

विलास पाँच घड़ी का, तीसरे अङ्क में पीठमर्द का विलास छ घड़ी का और चौथे अङ्क में नायक की क्रीडा दस घड़ी की होनी चाहिए। इन नियमों से सिद्ध होता है कि भारतीय नाटकों में औरो की अपेक्षा समय संकलन का ध्यान बहुत अधिक और अच्छे ढंग में रखा जाता था।

अब तीसरा नकलन स्थल या देश का है। यूनानियों के स्थल-संकलन का अर्थ यह है कि रगशाला का दृश्य आदि से अन्त तक एक ही रहना चाहिए। अर्थात् नाटक की रचना ऐसी होनी चाहिए जो एक ही स्थान में एक ही दृश्य में दिखलाई जा सके। अभिनय के बीच में रगभूमि के दृश्य में इस नियम के अनुसार किसी प्रकार का परिवर्तन नहीं हो सकता। यूनानियों ने यह नियम इसलिये बनाया था कि उनके नाटकों के गानेवाले आदि से अन्त तक रगभूमि पर ही उपस्थित रहते थे और बीच बीच में आवश्यकता पडने पर गाने लग जाते थे। उनमें अक्र और गर्भाक आदि तो होते ही न थे, इसलिये नाटक के बीच में कहीं विश्राम भी न होता था। जितनी देर तक गानेवाले गीत गाते रहते थे, उतनी देर तक दर्शकों के लिये एक प्रकार से विश्राम हो जाता था, पर रगशाला में किसी प्रकार का परिवर्तन नहीं हो सकता था। इसके अतिरिक्त उनके नाटकों की रचना भी इतनी सादी और साधारण होती थी कि उन्हें स्थल के दृश्य में विशेष परिवर्तन की आवश्यकता ही न होती थी। और यदि किसी अच्छे नाटककार को कभी नाटक का सौंदर्य बढ़ाने के लिये दृश्य-परिवर्तन की आवश्यकता भी पडती थी, तो वह सकतानवाले इस नियम का पालन

स्थल संकलन

करने के लिये उसे बचा जाता था। नाटकों में अनेक ऐसे प्रयोग होते हैं जो उनके कर्ता पात्रों के अतिरिक्त दूसरे पात्रों के सामने नहीं होने चाहिएँ। पर यूनानी नाटकों में ऐसे प्रयोग भी सभी पात्रों के सामने हुआ करते थे। यह व्यवस्था कला की दृष्टि से दूषित और साथ ही नाटक के तत्वों का ध्यान रखते हुए बहुत कुछ अस्वाभाविक थी, इसी लिये हमारे यहाँ इसका प्रदण नहीं हुआ। इन्हीं सब बातों का निचार करते हुए अनेक विद्वानों का यह मत है कि यूनानियों या लैटिनों आदि की अपेक्षा हिंदुओं को मृष्टि-सौंदर्य को कल्पना अधिक ललित और वर्णन अधिक सजीव होता है। ५५

उपन्यासों और नाटकों के पाँचवें तन्त्र शैली पर अलग नवें अध्याय में विचार किया गया है, इसलिये न तो हमने गद्य-काव्य के विवेचन में हा उस पर विचार किया है उद्देश और न दृश्य काव्य के विवेचन में उस पर विचार करने की आवश्यकता है। इसलिये अब हम नाटक के दृष्टे तत्व उद्देश को लेते हैं। उपन्यास की भाँति नाटक के उद्देश से भी हमारा तात्पर्य जीवन की व्याख्या अथवा आलोचना से है। इस सम्बन्ध में गद्य काव्य के विवेचन में हम जो कुछ कह आए हैं, उसे यहाँ दोहराने की कोई आवश्यकता नहीं जान पड़ती। वहाँ उपन्यास के उद्देश के सम्बन्ध में जो कुछ कहा जा चुका है, वही नाटकों के सम्बन्ध में भी अक्षरशः ठीक समझना चाहिए। यहाँ हम पहले यह बतलाना चाहते हैं कि नाटकों के द्वारा जीवन की व्याख्या किस प्रकार होती है और तब नाटक के उद्देश के सम्बन्ध में दो एक विशेष बातें बतलाने का उद्योग करेंगे।

जैसा कि हम पहले कह चुके हैं, उपन्यास-लेखक तो प्रत्यक्ष और अप्रत्यक्ष दोनों प्रकार से जीवन की व्याख्या करता है, पर नाटककार केवल प्रत्यक्ष रूप से ही यह काम कर सकता है। एक विद्वान् का मत है कि उपन्यास जीवन की सभ्यता से अधिक विस्तृत व्याख्या है। इसके विपरीत नाटक का यह क्षेत्र बहुत ही सकुचित है, क्योंकि इसमें नाटककार को स्वयं कुछ भी कहने का अधिकार नहीं होता। उपन्यासकार तो जीवन की व्याख्या करने का सब काम स्वयं करता है, पर नाटक में जीवन की व्याख्या समझने का सारा भार पाठकों या दर्शकों के रूप पर आ पड़ता है। नाटक में नाटककार स्वयं कभी हमारे सामने नहीं आता, बल्कि किसी न किसी पात्र के रूप में आता है, और उस दशा में स्वयं दर्शकों को ही उसका अभिप्राय और उद्देश्य समझना पड़ता है। कोई पात्र जितनी बातें कहता या जितने विचार प्रकट करता है, उन सब के लिये नाटककार ही उत्तरदायी माना जाता है। इस लिये नाटक के समस्त पात्रों के कथनों का आपस में मिलाप करके और उनका ठीक ठीक अभिप्राय समझकर नाटक के उद्देश्य का निर्णय किया जाता है। यदि हम किसी एक ही पात्र को किसी एक ही कथन को लेकर यह बतलाना चाहें कि अमुक नाटक का उद्देश्य यह है, तो बहुत संभव है कि हमारा निश्चित क्रिया हुआ सिद्धांत भ्रम-पूर्ण सिद्ध हो। पर हाँ, किसी किसी पात्र के उद्गार अवश्य ऐसे होते हैं जो वास्तव में नाटककार के हृदय से ही निकले हुए होते हैं। वस ऐसे ही उद्गारों को चुनकर हमें किसी नाटक का उद्देश्य स्थिर करना चाहिए। नाटक के जिन पात्रों के साथ हमारी सहानुभूति हो, उनके उद्गारों की तुलना

ऐसे पात्रों के उद्धारों के साथ करनी चाहिए जिनके साथ हमारी सहानुभूति न हो, और तब फिर हमें नाटक का उद्देश स्थिर करने में कोई कठिनता न होगी। जिन पात्रों के साथ हमारी कोई सहानुभूति नहीं होती, उनके उद्धार भी हमें कभी कभी अप्रत्यक्ष रूप में नाटक का उद्देश और जीवन की व्याख्या समझने में सहायता देते हैं। इसी लिये हमने ऊपर कहा है कि हमें सारे नाटक पर एक साथ विचार करके नाटक का उद्देश या नैतिक महत्व समझना चाहिए। रगमच पर हमें जो सृष्टि दिखाई देती है, उसका मूला नाटककार ही होता है, इसलिये उस सृष्टि में नाटककार के भावों, विचारों और आदर्शों आदि का होना बहुत ही स्वाभाविक और अनिवार्य है। उसको रची हुई उसी सृष्टि से हमें इस बात का पता चलता है कि वह ससार को किस दृष्टि से देखता है, उसका क्या अर्थ समझता है और नैतिक आदर्शों को कहाँ तक महत्व देता है। जीवन का जो कुछ अर्थ उसकी समझ में आता है, वही अर्थ वह अपनी उस कृति के द्वारा लोगों को समझाने का प्रयत्न करता है। इसलिये नाटकों की सभी बातों का ठीक ठीक विश्लेषण करके उसका उद्देश या अभिप्राय स्थिर किया जाता है। यहाँ प्रसंगशः हम यह भी कह देना चाहते हैं कि इस दृष्टि से भारत के प्राचीन नाटक बहुत उच्च कोटि के माने जाते हैं, क्योंकि उनमें सब से अधिक जोर जीवन की व्याख्या पर ही दिया जाता है और सर्वश्रेष्ठ नैतिक आदर्श ही उपस्थित किए जाते हैं।

अँगरेजी के सुप्रसिद्ध कवि शेली ने एक अवसर पर कहा है—“काव्य का समाज के कल्याण के साथ जो सन्ध है,

वह नाटक मे सब से अधिक स्पष्ट रूप में दिग्दर्श देता है। इ
 बात में किसी को आपत्ति नहीं हो सकती कि जो समाज नितन
 ही उन्नत होता है, उसकी रगशाला भी उतनी ही अधिक उन्न
 होती है। यदि किसी देश में किसी समय बहुत ही उन्न कोट
 के नाटक रहे हों और पीछे से उन नाटकों का अंत हो गया हो,
 अथवा उनमें कुछ दोष आ गए हो, तो समझना चाहिए कि
 इसका कारण उस देश का उस समय का नैतिक पतन है।
 इस कथन के आधार पर यह भी कहा जा सकता है कि निम्न
 प्रकार दूषित नाटक किसी जाति के नैतिक पतन के सूचक
 होते हैं, उसी प्रकार अच्छे नाटक नैतिक उन्नति के सूचक होते
 हैं, और यदि नाटक के आदर्श में उत्तरोत्तर उन्नति होती जाय
 तो समझना चाहिए कि देश की नैतिक उन्नति हो रही है। इससे
 सिद्ध है कि नाटकों का सब से बड़ा उपयोग नैतिक उन्नति और
 सामाजिक कल्याण में होता है, और नाटकों के इसी उपयोग
 को ध्यान में रखकर नाटक लिखे जाने चाहिए। आजकल
 के फ्रांसीसी नाटकों में विवाह, तिलाक और हरामी लडकों
 के पैतृक उत्तराधिकार संबंधी दृश्य और अभिनय ही अधिकतम
 से देखने में आते हैं, और इन नाटकों से ही इस बात का पत
 चल जाता है कि आजकल फ्रांसीसियों का कितना अधिक नैतिक
 पतन हो रहा है। जर्मन नाटकों की भी प्रायः ऐसी ही दुर्दशा है।
 ये सब बातें देखकर वहाँ के देशहितैषी सज्जन बहुत दुखी हो
 रहे हैं और ऐसे नाटकों के नाश पर बहुत जोर दे रहे हैं, क्योंकि
 वे जानते हैं कि यदि शीघ्र ही इस प्रकार के नाटकों और अभि
 नों का अंत न होगा, तो देश, नैतिक दृष्टि से, रसालत क

दिखा जायगा। अतः नाटक लिखते समय लेखको को उनमें सदा-
 सदा उच्च आदर्शों और सामाजिक विचारों को स्थान देना चाहिए।
 राष्ट्रीय देश और समाज की उन्नति में पूर्ण रूप से सहायक हों।
 इसी लिये हमारे यहाँ के प्राचीन आचार्यों ने कहा है कि धर्म,
 अर्थ और काम की सिद्धि ही नाटक की कथावस्तु के फल अथवा
 कार्य है, अर्थात् नाटको से इन तीनों अथवा इनमें से किसी एक
 या दो की सिद्धि होना आवश्यक है। जिस नाटक से इनमें से
 किसी एक की भी सिद्धि न हो, वह नाटक ही निरर्थक है।
 धर्म, अर्थ अथवा काम की सिद्धि का अर्थ यह है कि मनुष्य की
 धार्मिकता और नीतिमत्ता बढ़े, उसमें उत्तमतापूर्वक जीवन निर्वाह
 करने की योग्यता आवे और उसका आचरण सुधरे।

नाटको का ठीक ठीक विवेचन करके सब से पहले यह
 समझना आवश्यक है कि नाटक के मूल सिद्धांत क्या हैं। बहुतों
 आधुनिक नाटकीय कहानियों का मूल तत्व किसी
 न किसी प्रकार का विरोध हुआ करता है। नाटक
 में दो विरोधी भाव, पक्ष, सिद्धांत या दल आदि
 दिखलाए जाते हैं, और उन्हीं दोनों के विरोध के साथ-साथ
 कथावस्तु का विकास होता चलता है। साधारण नाटकों में यह
 विरोध प्रायः व्यक्तिगत रूप में ही सामने आता है। किसी
 महात्मा और दुरात्मा या किसी सच्चे वीर और दुष्ट वतावान् का
 विरोध और अतः उस महात्मा या वीर आदि की विजय का
 अर्थ ही अधिकांश नाटकों में दिखलाया जाता है। पर अन्धे
 नाटकों में यह विरोध और भी अनेक रूपों में दिखलाया जा
 सकता है। किसी वीर को अपने दुर्भाग्य अथवा विकट परिस्थि-

नाटक रचना
 के सिद्धांत

तियों का सामना करना पड़ता है, और किसी विचारवान स्वयं अपने ही तामस भावों का दमन करना पड़ता है। यह कि प्रायः किसी न किसी प्रकार का विरोध ही नाटक का मूल आधार होती है। नाटक में नहीं से यह विरोध या संघर्ष आरम्भ होता है, मानो वहीं से मुख्य कथावस्तु का आरम्भ होता है, और जहाँ इस विरोध या संघर्ष का कोई परिणाम निकलता है, वहीं मानो कथावस्तु का अन्त हो जाता है। कथावस्तु का आरम्भ और अन्त निश्चित हो गया, तब हम कह सकते हैं कि इन दोनों स्थानों के मध्य में कथावस्तु का विकास किस ढंग से होता है। कथावस्तु के आरम्भ से जो संघर्ष या विरोध उत्पन्न होता है, वह पहले एक निश्चित सीमा तक बढ़ता जाता है, और उस सीमा के उपरांत किसी एक पक्ष की जीत आरम्भ होने लगती है, और तब अन्त में सद् अथवा असद् पर अथवा असद् को सद् पर विजय प्राप्त होती है। बीच में कभी-कभी अन्त में विजय पानेवाला दल भी सकता है, फिर भी उसकी विजय-प्राप्ति में कोई बाधा नहीं पड़ती। इसलि आधुनिक पाश्चात्य साहित्यकारों ने नाटक को पाँच भागों विभक्त किया है। पहला आरम्भ, जिसमें विरोध उत्पन्न करने वाली कुछ घटनाएँ होती हैं, दूसरा विकास, जिसमें वे विरोध और झगड़े बढ़ते हैं, तीसरा चरम सीमा, जहाँ से किसी पक्ष की विजय का आरम्भ होता है और चौथा उतार या निर्गम, जिसमें विजयी दल की विजय निश्चित हो जाती है, और पाँच अन्त या समाप्ति, जिसमें उस विरोध या झगड़े का अन्त होता जाता है। पर हमारे यहाँ के आचार्यों का मत इससे कुछ भि

५। विरोध और भगड़े आजकल की सभ्यता के परिणाम हैं; प्रथा कम से कम इनका विकाम और वृद्धि आजकल की सभ्यता हुई है। प्राचीन भारत में भी विरोध और भगड़े थे, पर वे ने अधिक और प्रत्यक्ष नहीं थे कि गगशालाओं पर उनके भिनय की आवश्यकता होती। हमारे यहाँ के प्राचीन नाटक तो मूल धर्म, अर्थ और काम की सिद्धि के उद्देश से रचे, गेले और देखे जाते थे। इसलिये हमारे यहाँ कथावस्तु के विभाग भी रुद्र और ही डंग से किए गए हैं। हमारे यहाँ भी कथावस्तु या रूपक के आरम्भ, यत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति और फलागम ये पाँच ही विभाग किए गए हैं। इन पाँचों विभागों की, ऊपर उतलाए हुए पाँचों विभागों के साथ, तुलना की जा सकती है और दोनों में कुछ सामंजस्य भी स्थापित किया जा सकता है। हमारे यहाँ के आचार्यों के अनुसार किसी प्रकार का फल प्राप्त करने की उत्कण्ठा होती है और उसी उत्कण्ठा में नाटक का आरम्भ होता है। उस फल की प्राप्ति के लिये जो व्यापार होता है, वह यत्न कहलाता है। आगे चलकर उस फल की प्राप्ति की आशा होने लगती है जिसे प्राप्त्याशा कहते हैं। इसके उपरांत विघ्न का नाश हो जाता है और फल की प्राप्ति निश्चित हो जाती है, जिसे नियताप्ति कहते हैं, और सब के अन्त में फल प्राप्ति होती है जो फलागम कहलाती है। इससे सिद्ध है कि हमारे यहाँ के नाटकों में विरोध भाव को कभी प्रधानता नहीं दी जाती थी और उनमें केवल उद्योग तथा सफलता का ही महत्व प्रतिपादित होता था। तो भी यदि विचारपूर्वक देखा जाय तो इन दोनों प्रकार के विभागों में, इस विरोधवाले तत्त्व को छोड़कर, और कोई विशेष

अन्तर नहीं है। आरम्भ और अन्त अथवा फलागम के सबधानों में तो कुछ कहना ही नहीं है। शेष बीच की तीनों अवस्थाओं में भी कोई विशेष अन्तर नहीं है। एक में भगडे का विकास होता है, दूसरे में फल-सिद्धि के लिये यत्न होता है, एक में विजय का निश्चय आरम्भ होने लगता है और दूसरे में फल-प्राप्ति का, एक में विजय निश्चित होती है और दूसरे में फल प्राप्ति। यदि दोनों में कोई मुख्य अन्तर है तो वह यह कि पाश्चात्य विद्वानों ने विशेष गौरव को प्रधानता देकर अपने विषय की सीमा बहुत संकुचित कर दी है, और हमारे यहाँ के आचार्यों ने अपना क्षेत्र बहुत विस्तृत रखा है। हमारे विभाग और विवेचन के अन्तर्गत उनके विभाग और उनकी विवेचन सहज में आ सकता है, पर उनके संकुचित विवेचन में हमारे विस्तृत विवेचन के लिये स्थान नहीं है।

अस्तु, अब हम इन दोनों प्रकार के विभागों आदि का ध्यान रखते हुए यह बतलाना है कि नाटक का आरम्भ, बीच की तीनों अवस्थाओं से उसका निर्वाह और अन्त किस प्रकार करना चाहिए। पाश्चात्य विद्वानों ने अपने इन्हीं पाँचों विभागों के कारण यह नियम रखा है कि नाटक में पाँच अंक हों, और एक एक अंक में क्रम से इन पाँचों में की एक एक बात आती चले। इसका तात्पर्य यह है कि जो इन पाँचों विभागों से परिचित हो, वह सहज में नाटक की सब बातें समझता चले। हमारे यहाँ भी साधारणतः नाटक के पाँच ही अंक रखे गए हैं। हमारे यहाँ दस दस अंकों के भी नाटक हैं, जैसे राजशेखरकृत बाल रामायण, पर ये महानाटक कहलाते हैं। इसके अतिरिक्त हमारे यहाँ

कथारसु
का निवाह

नाटिका, भाण, प्रहसन, व्यायोग आदि जो अनेक भेद हैं, उनमें कुछ कम या ज्यादा अङ्क भी होते हैं। प्रायः वँगला नाटक भी पाँच ही अङ्कों के होते हैं और गुजराती तथा मराठी नाटक तीन से पाँच अङ्कों तक के होते हैं। उर्दू नाटकों में केवल तीन ही अङ्क होते हैं और हिंदीवालों भी प्रायः तीन ही अङ्कों का नाटक पसन्द करते हैं। यदि नाटक रचना के सिद्धांतों और इन पाँचों विभागों का ध्यान रखा जाय, तो नाटकों में पाँच अङ्क रखना ही समीचीन जान पड़ेगा। पर कठिनता यह है कि जिन नाटकों में पाँच अङ्क होते हैं, उनमें भी अङ्कों के अनुसार इन पाँचों तत्त्वों या विभागों का स्थापन नहीं होता। किसी में तीसरे अङ्क तक ऋग्भे, का विकास ही होता रहता है और किसी में चौथे अङ्क तक भ्रं प्राप्याशा के लक्षण नहीं दिग्गई देते। इसका कारण यही है कि प्रायः नाटक लिखनेवाले नाटक रचना के इन सिद्धांतों और नत्वों से या तो अपरिचित होने हैं और या जान-बूझकर इनकी उपेक्षा करते हैं। इस अनभिज्ञता या उपेक्षा का परिणाम यह होता है कि कथावस्तु का जैसा चादिण, वैसा निर्वाह नहीं होता। उसका कोई अङ्ग बहुत फूला हुआ और कोई त्रिलकुल सृष्टा हुआ जान पड़ता है। यदि, ऊपर के विभागों के अनुसार, दूसरे ही अङ्क में यत्र की समाप्ति न हो जाय और बराबर चाये अङ्क तक यत्र ही चलता रहे, तो यह स्पष्ट है कि प्राप्याशा, नियताप्ति और फलागम सब अतिम और पाँचवें अङ्क में ही ठूसे जायेंगे, और दर्शकों को यह कहने का अवसर मिलेगा कि बीच में तो नाटक-कार ने बहुत सी बातों का अनावश्यक रूप से विस्तार किया और अंत में बहुत शीघ्रतापूर्वक उसकी समाप्ति कर दी। हम

अन्तर नहीं है। आरंभ और अन्त अथवा फलागम के सबध तो कुछ कहना ही नहीं है। जेष बीच की तीनों अवस्थाओं भी कोई विशेष अन्तर नहीं है। एक में ऋगडे का विकास होता है, दूसरे में फल-सिद्धि के लिये यत्न होता है, एक में विजय निश्चय आरम्भ होने लगता है और दूसरे में फल-प्राप्ति का, एक में विजय निश्चित होती है और दूसरे में फल प्राप्ति। यदि दोनों में कोई मुख्य अन्तर है तो वह यह कि पाश्चात्य विद्वानों ने विरोध का संघर्ष को प्रधानता देकर अपने विषय की सीमा बहुत संकुचित कर दी है, और हमारे यहाँ के आचार्यों ने अपना क्षेत्र बहुत विस्तृत रखा है। हमारे विभाग और विवेचन के अन्तर्गत उन विभाग और उनका विवेचन सहज में आ सकता है, पर उन संकुचित विवेचन में हमारे विस्तृत विवेचन के लिये स्थान नहीं है।

अस्तु, अब हमें इन दोनों प्रकार के विभागों आदि का ध्यान रखते हुए यह बतलाना है कि नाटक का आरम्भ, बीच की तीनों अवस्थाओं से उसका निर्वाह और अन्त उसका अन्त किस प्रकार करना चाहिए। पाश्चात्य विद्वानों ने अपने इन्हीं पाँचों विभागों के कारण यह नियम रखा है कि नाटक में पाँच अंक हों, और एक एक अंक में क्रम से इन पाँचों में की एक एक बात आती चले। इसका तात्पर्य यह है कि जो इन पाँचा विभागों से परिचित हो, वह सहज में नाटक की सन बातें समझता चले। हमारे यहाँ भी साधारणतः नाटक के पाँच ही अंक रखे गए हैं। हमारे यहाँ दस दस अंकों के भी नाटक हैं, जैसे राजशेखरकृत बाल रामायण, पर ये महानाटक कहलाते हैं। इसके अतिरिक्त हमारे यहाँ

कथावस्तु
का निर्वाह

रूपों में हो सकता है। नाटकों में सदा सद् और असद् ही का विरोध दिखलाया जाता है, जिसके कारण असद् के प्रति दर्शकों में अरुचि और सद् के प्रति सहानुभूति उत्पन्न होती है, और इसी के द्वारा दर्शकों को अनेक प्रकार की नैतिक शिक्षाएँ मिलती हैं। अतः यह विरोध ऐसे ढंग से दिखलाना चाहिए जिसमें सद् के प्रति दर्शकों की श्रद्धा बढे और उनके मन पर बहुत अच्छा प्रभाव पड़े, क्योंकि इसी से नाटक का नैतिक महत्व सिद्ध होता है।

दर्शकों की उत्सुकता बढाने और अन्त में उनको चकित करने के लिये नाटककार कभी कभी अपने नाटकों में किसी गुप्त भेद या रहस्य को भी स्थान देते हैं। वे पात्रों, घटनाओं और उद्देशों आदि के संबन्ध में पहले तो कुछ बातें छिपा रखते हैं और तब किसी उपयुक्त अवसर पर उन बातों को प्रकट करके दर्शकों को चकित कर देते हैं। इससे यह लाभ होता है कि आदि से अतः तक दर्शकों की उत्सुकता बनी रहती है और वे बड़े ध्यान से सब बातें समझने का उद्योग करते हैं। पर नाटक में इस प्रकार कोई गुप्त भेद या रहस्य छिपा रखने में इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि कहीं दर्शकों को धाखा न हो जाय और वे भटककर कथावस्तु से दूर न जा पड़ें।

अब हम सन्क्षेप में रूपकों आदि के भेद बतलाकर यथा अध्याय समाप्त करते हैं। हमारे यहाँ नाट्य के दो भेद किए गए हैं—एक रूपक और दूसरा उपरूपक। फिर रूपक के दस और उपरूपक के अठारह अलग-अलग भेद रखे गए हैं। रूपक के दस भेद और उनके संबन्ध कुछ बातें इस प्रकार हैं—

(१) नाटक—यह रूपक के सत्र भेदों में से मुख्य है। आचार्यों के मत से इसमें पाँच मधियों, चार वृत्तियों, चौंसठ मध्यग, छत्तीस लक्षण और तैंतीस अलंकार होने चाहिएँ। पाँच से दस तक अंक होने चाहिएँ। इसका नायक धीरोदात्त, कुलीन, प्रतापी और दिव्य अथवा अदिव्य हो। शृंगार, वीर अथवा करुण रस को इसमें प्रधानता हो, और सधि में अद्भुत रस आना चाहिए। (२) प्रकरण—इसमें सत्र बातें प्रायः नाटक की सी ही होती हैं, अन्तर केवल यही है कि इसकी कथा बहुत उन्नत नहीं होती और इसका विषय कल्पित होता है, किसी पुराण आदि से नहीं लिया जाता। इसमें शृंगार रस प्रधान रहता है। (३) भाण—इसमें धूर्तों और दुष्टों का चरित्र रहता है और इससे दर्शकों को खूब हँसाया जाता है। इसमें कोई व्यक्ति अपने अथवा दूसरों के अनुभव की बातें आकाश की ओर मुँह उठाकर कहता और आप ही उन बातों का उत्तर भी देता चलता है। (४) व्यायोग—यह वीर रस-प्रधान होता है और इसमें स्त्रियाँ विलकुल नहीं अथवा बहुत कम होती हैं। इसमें एक ही अंक होता है और आदि से अंत तक एक ही कार्य या उद्देश से सत्र क्रियाएँ होती हैं, और एक ही दिन की कथा का वर्णन होता है। (५) समवकार—इसमें तीन अंक और १२ तक नायक होते हैं और सब नायकों की क्रियाओं का फल पृथक् पृथक् होता है। इसमें वीर रस प्रधान होता है। (६) डिम—यह समवकार की अपेक्षा अधिक भयानक होता है। इसमें चार अंक और १६ तक नायक होते हैं जो प्रायः दैत्य, राक्षस, गधर्व, मूत, प्रेत आदि होते हैं। इसमें अद्भुत और रौद्र रस प्रधान

होते हैं। (७) इहामृग—इसमें एक धीरोदात्त नायक और उसका प्रतिपक्षी एक प्रतिनायक होता है। दोनों एक दूसरे का अपकार करने का यत्न करते हैं। नायिका के लिये उनमें परस्पर युद्ध भी होता है। नायक को नायिका तो नहीं मिलती, पर वह सब से बच जाता है। (८) अंक—यह करुण रस-प्रधान होता है और इसमें स्त्रियों के शोक का विशेष वर्णन रहता है। इसमें एक ही अंक होता है। (९) वीथी—यह भाण मे बहुत कुछ मिलता जुलता होता है और इसमें एक ही अंक तथा एक ही नायक होता है। इसमें शृंगार रस तथा विनोद और आश्चर्यजनक बातों का प्रधानता रहती है। (१०) प्रहसन—यह भी प्रायः भाण से मिलता जुलता होता है और इसमें कल्पित निंद्य लोगों का चरित्र दिखलाया जाता है। यह हास्य रस-प्रधान होता है, पर इसमें लोगों को उपदेश भी मिलता है।

उपरूपक के हमारे यहाँ १८ भेद माने गए हैं जिनके नाम इस प्रकार हैं—नाटिका, त्रोटक, गोष्ठी, सट्टक, नाट्यरासक, प्रस्थान, उल्लास्य, काव्य, प्रेरण, रासक, सलापक, श्रीगदित, शिल्पक, विलासिका, दुर्मल्लिका, प्रकरिका, हलीश और भाणिका। हमारे यहाँ के आचार्यों ने केवल नाटक के काम के लिये नायकों और नायिकाओं के अनेक भेद किए हैं और वृत्तियाँ, अलंकार तथा लक्षण आदि भी अलग नियत किए हैं। उन्होंने यह भी बतलाया है कि किन पात्रों को किन भाषाओं का प्रयोग करना चाहिए और किसे किस प्रकार संबोधन करना चाहिए। हमारे यहाँ यह भी निर्णय किया गया है कि कौन कौन से दृश्य रंगशाला में नहीं दिखलाने चाहिए। जैसे—

श्रीवी यात्रा, हत्या, युद्ध, राज्यक्रान्ति, किलो आदि का घेरा, गोजन, स्नान, सभोग, नायक या नायिका आदि की मृत्यु इत्यादि। इन सब का पूरा पूरा विवरण जानने के लिये लक्षण-ग्रन्थों का सहारा लेना चाहिए, क्योंकि इस प्रकार की बातें बताना हमारे उद्देश के बाहर है। अन्त में हम इतना ही कहना यथेष्ट समझते हैं कि नाटक लिखना सहज नहीं है और इसके लिये बहुत कुछ वेद्या बुद्धि, ज्ञान तथा रचना कौशल की आवश्यकता होती है।

आठवाँ अध्याय

रसों का विवेचन

हम पिछले अध्यायो मे यह बात अनेक बार कई स्थानों पर लिख चुके हैं कि सब प्रकार के काव्यों में जीवन व्यापार के निरीक्षण द्वारा जिस सचित सामग्री को कवि अपने कौशल की सहायता से काव्य-कला का रूप देता है, वह बुद्धि-तत्व, कल्पना तत्व और रागात्मक तत्व की आश्रित रहती है। हम यह भी बतला चुके हैं कि बुद्धि-तत्व से हमारा अभिप्राय उन विचारों से है जिन्हें कोई लेखक या कवि अपने विषय के प्रतिपादन में प्रयुक्त करता और अपनी कृति में अभिव्यक्त करता है। कल्पना तत्व से हमारा अभिप्राय मन में किसी विषय का चित्र अंकित करने की शक्ति से है, जिसे कवि या लेखक अपनी कृति में प्रदर्शित करके पाठकों के हृदय चक्षु के सम्मुख भी वैसा ही चित्र उपस्थित करने का प्रयत्न करता है। रागात्मक तत्व से हमारा अभिप्राय उन भावों से है जिनको कवि या लेखक का काव्य-विषय स्वयं उसके हृदय में उत्पन्न करता और जिनका वह अपनी कृति द्वारा अपने पाठकों के हृदय में संचार करना चाहता है। ये तीनों तत्व सब प्रकार के काव्य के, चाहे वह कविता हो, चाहे गद्यकाव्य हो, आधार, प्राण या अन्तरात्मा हैं। इनके बिना काव्य अपना सहज, सुचारु और मनोमुग्धकारी रूप धारण नहीं कर सकता, चाहे उसमें

बाहरी सजधज या वनावट सजावट कितनी ही अधिक और कितनी ही अच्छी क्यों न हो। इस अध्याय में हम काव्य के आधारों के विषय में विवेचन करेंगे और अगले अध्याय में उसकी बाहरी सजधज के सम्बन्ध में अपने विचार प्रकट करेंगे।

इन तीनों तत्वों का परस्पर बड़ा घनिष्ठ सम्बन्ध है, और काव्य में तो इनका ऐसा समिश्रण हो जाता है कि इनका विश्लेषण करके इन्हें अलग अलग करना कठिन ही नहीं, एक प्रकार से असंभव भी है। प्रायः देखने में आता है कि एक ही पदार्थ के देखने पर हमारे मन में विचार, कल्पना तथा मनोवेगों की एक साथ उत्पत्ति होती है। यद्यपि ये तीनों बातें भिन्न भिन्न मानसिक क्रियाओं या व्यापारों के भिन्न भिन्न रूप हैं, पर कहीं एक की समाप्ति होकर दूसरे का आरम्भ होता है अथवा उनकी उत्पत्ति का क्रम किस प्रकार है, इसका निर्णय करना और एक विभाजक रेखा खींचकर उनकी सीमाएँ निर्धारित करना असंभव है। इस कठिनाई के रहते हुए भी हम तीनों तत्वों का कुछ विवरण दे देना आवश्यक समझते हैं।

मनुष्य का निर्माण इतना जटिल है कि अभी तक इस निर्माण के तत्वों को पूरा पूरा समझने और समझाने में वैज्ञानिक और दार्शनिक दोनों विफल रहे हैं। साधारणतः वैज्ञानिकों के मत से मनुष्य शरीर और मन का मयोग है। शरीर का निर्माण जड़ पदार्थों से हुआ है, अतएव उसके विषय में पदार्थ विज्ञान के विद्वानों ने बहुत कुछ सूक्ष्म विवेचना की है। शरीर के व्यापार, क्रियाएँ, गुण और कार्य पदार्थ विज्ञान के सिद्धांतों और नियमों

मन-कारण
को वृत्तियों

के अनुसार होते हैं, इसलिये शरीर-शास्त्र का विवेचन तो सहज है, परन्तु मन का विवेचन उतना सहज नहीं है।

अतःकरण से हमारा तात्पर्य उसी भीतरी इन्द्रिय से है जो सकल्प, विकल्प, निश्चय, स्मरण तथा सुख, दुःख आदि का अनुभव करती है। कार्य-भेद से अतःकरण की चार वृत्तियाँ मानी गई हैं—मन, बुद्धि, चित्त और अहंकार। मन की वृत्ति से सकल्प विकल्प होता है, बुद्धि का कार्य विवेक या निश्चय करना है, चित्त का कार्य बातों का अनुसंधान करना है, और अहंकार वृत्ति से मसार के अन्य पदार्थों के साथ हमारा सम्बन्ध दिखाई पड़ता है। वेदात्सार के अनुसार मन और बुद्धि के अन्तर्गत अनुसंधानात्मक वृत्ति को चित्त कहा है। पचदशी में इन्द्रियों का नियन्त्रण मन माना गया है, जो आंतरिक व्यापार में स्वतन्त्र है, पर बाह्य व्यापार में इन्द्रियाँ परतन्त्र हैं। उस ग्रन्थ में अन्तःकरण की उत्पत्ति पचभूतों की गुणसमष्टि से मानी गई है और मन तथा बुद्धि ये दो उसकी वृत्तियाँ बताई गई हैं। इनमें से मन को सशयात्मक और बुद्धि को निश्चयात्मक कहा है। वेदात् में प्राण को मन का कारण कहा है और मृत्यु होने पर उसका प्राण में लय हो जाना माना है। कई दार्शनिक ग्रन्थों में मन या चित्त का स्थान हृदय माना है।

पाश्चात्य विद्वान् अन्तःकरण के सब व्यापारों का स्थान मस्तिष्क में मानते हैं जो समस्त ज्ञान तन्तुओं का केंद्र-स्थान है। खोपड़ी के भीतर जो टेढ़ी मेढ़ी गुरियों की सी बनावट होती है, वही मस्तिष्क है। उसी के सूक्ष्म मज्जा-तन्तु जाल और कोशों की सहायता के द्वारा सारे मानसिक व्यापार होते हैं। भूतवादी वैज्ञान-

नेकों के मत से चित्त, मन वा आत्मा कोई पृथक् वस्तु नहीं है, केवल व्यापार विशेष का नाम है, जो छोटे जीवों में बहुत ही अल्प परिमाण में होता है और बड़े जीवों में क्रमशः बढ़ता जाता है। इस व्यापार का प्राण रस के कुछ विकारों के साथ नित्य सम्बन्ध है। प्राण-रस के ये विकार अत्यन्त निम्न श्रेणी के जीवों में प्रायः शरीर भर में होते हैं, पर उच्च प्राणियों में क्रमशः इन विकारों के लिये विशेष स्थान नियत होते जाते हैं और उनमें इन्द्रियो तथा मस्तिष्क की सृष्टि होती है।

पाश्चात्य विद्वान् मन के विषय में अभी तक अपने सिद्धांत स्थिर नहीं कर सके हैं और न उसकी कोई ठीक परिभाषा ही दे सकते हैं। कोई कहता है कि मन वह है जो विचार करता, स्मरण करता, तर्क करता और आकाक्षा करता है। दूसरा कहता है कि जिसे हम मन कहते हैं, वह केवल भिन्न भिन्न विषयों के इन्द्रिय ज्ञान की राशि या ढेर है, जो किसी अज्ञानतः सम्बन्ध से इकट्ठा हो जाता है। तीसरा कहता है कि मन विषयक कल्पनाओं के परे मन कोई ऐसी वस्तु है जो इन कल्पनाओं को देखती, समझती और इनके विषय में कई क्रियाएँ करती है, जैसे आकाक्षा, तर्क, स्मरण आदि। चौथे महाशय मन को मनोविकारों की शृंखला या माला मानते हैं। पाँचवें महाशय कहते हैं कि मन का यथार्थ ज्ञान उसके मनोराग, सकल्प और अज्ञान-विषयक तीन विशिष्ट गुणों पर विचार करने से हो सकता है।

इन सब बातों के कहने का तात्पर्य इतना ही है कि अभी तक विद्वानों ने इस सम्बन्ध में कोई ऐसा सिद्धांत नहीं स्थिर

क्रिया है जो मन को मान्य हो। हमारे यहाँ अंतःकरण से प्रारंभ करके उसकी चार वृत्तियों में मन, बुद्धि, चित्त, और अहंकार को गिना दिया है। इसमें भी चित्त को मन और बुद्धि के अन्तर्गत माना है। पाश्चात्य विद्वान् मन के द्वारा अन्तर्वोध का होना मानते हैं और उसके गुण मनोराग, सकल्प और बुद्धि वतलाते हैं।

हमारा उद्देश मनोविज्ञान शास्त्र का विवेचन करना नहीं है। हमारे काम के लिये तो इतना ही जान लेना यथेष्ट होगा कि मनोराग और बुद्धि ऐसी मानसिक वृत्तियाँ हैं जिनका काव्य से घनिष्ठ सम्बन्ध है। विचार और कल्पना भी बुद्धि के ही अन्तर्गत आती है।

मनोविज्ञान में बुद्धि को बहुत ऊँचा स्थान दिया गया है। मानसिक कार्यों में इसकी प्रधानता रहती है। हमारे यहाँ उसे

बुद्धि अंतःकरण की निश्चयात्मिका वृत्ति माना है। इसे हम मन की चेतन शक्ति भी कह सकते हैं। इसी की सहायता से सब प्रकार के इंद्रिय ज्ञान या मनोवेगादि का बोध होता है। जब हम किसी वस्तु का ज्ञान होता है, तब बुद्धि के ही द्वारा हमके सम्बन्ध के विचारों की उत्पत्ति होती है। दार्शनिकों ने विचार के दो अर्थ लिए हैं। पहला अर्थ तो उन सब मानसिक स्थितियों का है जिनका बुद्धि द्वारा अन्तर्वोध या ज्ञान होता है। इस अर्थ के अनुसार विचार में मनोराग, सकल्प, इच्छा आदि सब का समावेश हो जाता है। दूसरा अर्थ शब्द का वह रूप है जो वाणी द्वारा प्रकाशित किया जाता है। कुछ लोग विचार से बुद्धि के उस कार्य का अर्थ लेते हैं जो कल्पना द्वारा होता है।

उक्त-शास्त्र के लिये इन सूक्ष्म विचारों की आवश्यकता नहीं

हमारे लिये इतना ही जान लेना बहुत है कि जब हमारा मन बुद्धि द्वारा कोई ज्ञान प्राप्त कर लेता है, तब उसके सम्बन्ध में हमारे मन में अनेक प्रकार के भाव अभिव्यक्त होते हैं। जिन हम किसी नदी-तालाब, पेड़-फूल, घर दूकान, स्त्री पुरुष आदि को देखते हैं, तब भिन्न भिन्न मानसिक क्रियाओं के कारण हमारे मन में कुछ भाव अभिव्यक्त होते हैं। इन्हीं मानसिक भावों का नाम विचार है। जैसा कि हम पहले लिय चुके हैं, प्रत्येक लेखक या कवि अपने विषय के प्रतिपादन में कुछ विचारों का प्रयोग करता है और उन्हें अपनी कृति में अभिव्यक्त करता है। विचारों की उत्तमता के विषय में कुछ विशेष कहने की आवश्यकता नहीं है, क्योंकि यदि यह गुण किसी काव्य में न हो तो वह निरुपम, निरुपयोगी और हानिकारक हो जाता है। अतएव विचारों की श्रेष्ठता ध्यान देने योग्य है। कवि या लेखक को इनके द्वारा समाज का हित करने की ओर सदा उत्तचित्त रहना चाहिए। पर यह नभी सम्भव है जब वह स्वयं निर्माजित, सस्मृत और उच्च विचारों का केंद्र हो और अपने पाठकों के मन में उन विचारों का संचार करके उन्हें उच्च भावों में परिपूर्ण तथा उसके कारण आनन्दित कर सके। काव्य में द्वि-तत्व का यही उद्देश है, और इसी को काव्य में सुचारु रूप में सु-यत्स्थित करने में कवि या लेखक का कौशल तथा उसकी कला अभिव्यक्त होती है।

काव्य का दूसरा तत्व कल्पना है। दार्शनिकों ने सत्र प्रकार ज्ञान की पाँच अवस्थाएँ मानी हैं—परिज्ञान, स्मरण, कल्पना, चार और सहज ज्ञान। सत्र से पहले हमें बाह्य पदार्थों का ज्ञान

अपनी ज्ञानेंद्रियों अर्थात् आँख, कान, नाक, जिह्वा और त्वचा से होता है। जब हम किसी मनुष्य के सामने जाते हैं, तब हमारे

नेत्रों के द्वारा उस मनुष्य का प्रतिबिम्ब हमारे मन पर पड़ता है। जब तक हम उस मनुष्य का

देखते हैं, तब तक वह प्रतिबिम्ब स्पष्ट रहता है, परन्तु जब हम नेत्र बन्द कर लेते हैं, तब वह प्रतिबिम्ब विलीन हो जाता है। इस प्रकार के ज्ञान को "परिज्ञान" कहते हैं। यदि हमने उस मनुष्य को ध्यान से देखा है, तो पीछे से आवश्यकता पड़ने पर "स्मरण" शक्ति की सहायता से हम उस मनुष्य के रूपादि का कुछ ध्यान कर सकते हैं, परन्तु फिर भी पहले की भाँति स्पष्ट चित्र हमारे सामने नहीं आ सकता। यदि हम उसी मनुष्य को बार बार देखें और ध्यान से उसके प्रत्येक अंग की बनावट तथा उसके रूपादि को अपने मन में बैठा लें, तो फिर हमारी स्मरण-शक्ति कुछ अधिक सहायता कर सकती है और हमारे मन में उस व्यक्ति का एक स्पष्ट चित्र सा बन जाता है। यह कार्य मन की स्मरण शक्ति के द्वारा संपन्न होता है।

मान लीजिए कि उक्त मनुष्य, जिसका हमें पहले पहले आँखों द्वारा परिज्ञान हुआ और जिसका चित्र हम अपने मन पर स्मरण शक्ति द्वारा खचित कर सके हैं, एक अँगरेज है। हमने एक सन्यासी को भी देखा है और हमें उस सन्यासी के रूप, आकार तथा वस्त्रों के रंग का स्मरण है। अब यदि हम चाहे तो अपने मन में उस अँगरेज का सूट, बूट धीनकर उसे सन्यासी का गेरुआ बख पहना सकते हैं, और तब हमारी मानसिक दृष्टि के सामने एक अँगरेज सन्यासी का चित्र उपस्थित

जाता है। हमने बाह्य जगत् में केवल एक साधारण अँगरेज या एक सन्यासी को देखा, हमारी ज्ञानेंद्रियों ने हमें उनका दूरूप बोध कराया, और स्मरण शक्ति ने उनकी व्यक्तिगत विशेषताओं को मन में अंकित कर लिया। इसके अनन्तर मन की एक विशेष क्रिया से स्मरण-शक्ति द्वारा सचित अनुभवों को विभक्त कर और फिर उनके पृथक् पृथक् भागों को इच्छानुसार जोड़कर हमने मन में एक नवीन व्यक्ति की रचना कर ली, जिसका अस्तित्व बाह्य जगत् में नहीं है, परन्तु जिसका बाह्य जगत् से स्वतंत्र चित्र हमारे मन में रहता है। मन की इस क्रिया को "कल्पना" कहते हैं। जो उदाहरण हमने दिया है, वह साधारण कल्पना का है। उसके आगे उस कल्पना का प्रादुर्भाव होता है जिसे 'मन की तरंग' कहते हैं। मनोरागों का अस्तित्व भी इसका प्रधान लक्षण है। इन्हो रागों के द्वारा यह कल्पना उत्तजित होती है और काव्यों द्वारा आनन्द का उद्रेक करने में सहायक बनती है। जब वह कल्पना और उत्तेजित हो जाती है, तब अपनी विलकुल नई सृष्टि सृष्टि करने में भी समर्थ होती है। यह कल्पना शक्ति की पराकाष्ठा है। इसी की सहायता से प्रतिभावान् नेत्रक और बड़े बड़े कवि काव्य रचने में समर्थ होते हैं। त्रिवायक कल्पना ही ससार में नए नए वैज्ञानिक आविष्कारों को सम्भव कर दिग्गती है और ससार का ज्ञान बढ़ाती है। ✓

कल्पना का आनन्द दो प्रकार होता है। एक तो वह आनन्द है जो पदार्थों के वास्तविक अवलोकन तथा निरोक्षण द्वारा प्राप्त होता है। जब हम किसी खुले हुए समतल मैदान, विस्तृत रेगिस्तान, आकाशचुंबित पर्वतमाला, ऊँची चट्टानों, विपुल जलराशि

आदि को देखते हैं, तब हमारे मन में एक विशेष प्रकार का आनन्द उत्पन्न होता है। यदि इन पदार्थों में नवीनता, रमणीयता या सुन्दरता भी वर्तमान हो, तो हमारे आनन्द की और वृद्धि होती है। दूसरा आनन्द वह है जो ऐसे पदार्थों से उत्पन्न होता है जिनको हमारी आँखों ने एक बार देखा है जो हमारे मन में फिर से स्मरण शक्ति की सहायता से आते होते हैं। इसके लिये यह आवश्यक नहीं है कि वे वही ही पदार्थ हों जो हमें पहले आनन्द देनेवाले हो चुके हैं। हमारा कल्पना में यह शक्ति है कि जिन पदार्थों को हम एक बार देख कर आकृष्ट हो चुके हैं, उन्हें हमारी कल्पना अपनी रुचि के अनुसार घटा बढ़ाकर या परिवर्तित करके हमारी मानसिक दृष्टि के सम्मुख उपस्थित करे और इस प्रकार हमें अपनी स्वतंत्र सृष्टि का अनुभव करावे।

इस प्रकार हमारी कल्पना-शक्ति हमारे पूर्वसंचित अनुभवों के समिश्रण से हमारे सम्मुख एक मनोहर चित्र उपस्थित कराती है और कवि या लेखक अपनी शाब्दिक शक्ति से उस चित्र का ऐसा सुन्दर वर्णन करता है जो हमारे मन को मुग्ध कर लेता है और हम पर ऐसा प्रभाव डालता है कि हम उसे काल्पनिक न समझकर वास्तविक समझने और मानने लगते हैं। अतएव कवि या लेखक के लिये यह अत्यन्त आवश्यक है कि वह अपने काल्पनिक वर्णन में अस्वाभाविकता न आने दे। हम यह बात पहले ही लिये चुके हैं कि जब कल्पना अत्यन्त उत्तेजित होकर नई सृष्टि के निर्माण में लग जाती है और कवि या लेखक अपनी मनोहर भाषा में उस सृष्टि का वर्णन करता है, तब वह काव्य कला की

विधायक होकर उसे उत्कृष्ट बनाने में समर्थ होती है। अतएव साधारण कल्पना उद्भूत होती है, फिर वह मन की तरंग रूप धारण करती है, और अंत में विधायकता से सपन्न वि-कल्पना का रूप धारण करती है। काव्यों में मन की इन्हीं तरंगों और विधायक कल्पना का विशेष रूप से पयोग होता है। इन की तरंगों के उदाहरण तो उत्कृष्ट काव्य में पद पद पर मिलते हैं, पर विधायक कल्पना में विशेष कौशल की आवश्यकता होती है। इसके उदाहरण सस्कृत में मेघदूत काव्य तथा हिन्दी में कवि मलिक मुहम्मद जायसी की 'पद्मावती' हैं।

काव्य का तीसरा तत्व मनोवेग हैं जिन्हें साधारणतः भाव कहते हैं। भाव मन में उत्पन्न होनेवाले ऐसे विशेष प्रकार के विकार नहीं हैं, जो कभी उत्पन्न हो और कभी न हो। वे मानसिक जीवन के अंग स्वरूप होकर उसमें सदा व्याप्त रहते हैं। मन में उठी हुई कोई ऐसी तरंग ही नहीं है जिसमें भावों का लेश न हो, अथवा हम यों कह सकते हैं कि वास्तव में कोई ऐसा ज्ञान ही नहीं है जो भाव-रहित हो। इस ससार में जो कुछ हम प्राप्त करते हैं, वह भावों ही के द्वारा होता है। हमारा यह विचार कि "यह विद्या हमारी है" एक भाव है। इसी भाव के कारण "हम" और "तुम" का भेद माना जाता है। भावों में एक बड़ी विशेषता यह होती है कि मनुष्य स्वयं तो भावों का अनुभव करता है, परंतु यदि कोई दूसरा व्यक्ति उन्हीं भावों के कुछ अंशों का अनुभव करना चाहे तो यह सर्वथा असम्भव है। भाव प्रत्येक व्यक्ति की अतः आत्मा का एक विशेष धर्म है। अतएव शब्दों की सहायता से

इस बात का वर्णन करना असम्भव है कि वास्तव में भाव क्व हैं। मनुष्य उनका केवल अनुभव कर सकता है, परन्तु उन वास्तविक स्वरूप का वर्णन नहीं कर सकता।

भाव कितने प्रकार के हैं अथवा किस प्रकार वे अभिन्न होते हैं, इन बातों का निश्चय करने के पहले यह जान ले आवश्यक है कि मन क्या वस्तु है, क्योंकि भावों का प्रकार का सम्बन्ध वास्तव में मन से ही है। मन अतः आत्मा की एक कार्यकारिणी शक्ति है। अतएव भाव इसी कार्यकारिणी का एक विकार मात्र हैं। इस शक्ति का परिचालन दो ओर होता है—एक सुख की ओर और दूसरा दुःख की ओर। इन दोनों के बीच में सम भावों का भी परिचालन होता है। सुख के भाव मनुष्य को अपने लक्ष्य की ओर अग्रसर करते हैं और दुःख के भाव, इसके विपरीत, कार्य की गति को रोकने का प्रयत्न करते हैं।

मन में अनेक प्रकार की इच्छाएँ उत्पन्न होती हैं। इन्हीं इच्छाओं से प्रेरित होकर मनुष्य अनेक लक्ष्यों को अपने सामने रखकर तथा उन लक्ष्यों तक पहुँचकर संतुष्टि प्राप्त करने का प्रयत्न करता है। मनुष्य की जितनी इच्छाएँ होती हैं, उतने ही प्रकार के भाव भी होते हैं, पर इच्छाओं की गिनती असंख्य होने के कारण भावों की गिनती का भी ठिकाना नहीं है। फिर भी मनुष्यों के विशिष्ट विशिष्ट लक्ष्यों को लेकर हम यह जानने का प्रयत्न कर सकते हैं कि वास्तव में भाव कितने प्रकार के होते हैं।

विचार करने पर हम भावों को तीन श्रेणियों में विभक्त कर सकते हैं। सब से पहले हमें स्थूल शरीर की ओर ध्यान

। चाहिए । मन की रचना ऐसी अद्भुत है कि शरीर के किसी भाग में किसी प्रकार का विकार होते ही आत्मा की भावुकता के कारण चट उसका सवाद मन तक पहुँच जाता है । स्वयं मानव शरीर में जब किसी बात की आवश्यकता होती है, तब उसका सवाद मन तक पहुँच जाता है और मन उस आवश्यकता को पूरा करने के प्रयत्न में अपनी शक्ति लगाने लग जाता है । इन आवश्यकताओं के पूर्ण हो जाने पर आनंद होता है और पूर्ण न होने की अवस्था में दुःख का प्रादुर्भाव होता है । इस प्रकार स्थूल शरीर से सम्बन्ध रखनेवाले भावों को हम प्रथम श्रेणी में स्थान देते हैं । मनोविज्ञानवेत्ता इस प्रकार के भावों को द्रिय-जनित भाव कहते हैं ।

मन की दूसरी शक्ति वह है जिसके द्वारा वह ससार के सब अनुभवों को एकत्र करके उनसे पूर्ण ज्ञान प्राप्त करने का प्रयत्न करता है । इस ज्ञान से सम्बन्ध रखनेवाले जितने भाव हैं, उन्हें हम दूसरी श्रेणी में रखते हैं । ऐसे भावों की सज्ञा महात्मक भाव है ।

मन अपनी तीसरी शक्ति के द्वारा मनुष्य के विचारों को एकत्र करके किसी विशेष लक्ष्य का स्वरूप खडा करने अथवा उस लक्ष्य को पूर्ण या प्राप्त करने में यत्नशील होता है । मन की इस शक्ति से जो भाव उत्पन्न होते हैं, उन्हें हम तीसरी श्रेणी में स्थान देते हैं और उन्हें गुणात्मक भाव कहते हैं । अब हम इन तीनों प्रकार के भावों पर विशेष रूप से विचार करेंगे ।

सब से पहले हम अपने स्थूल शरीर से सम्बन्ध रखनेवाले प्रथम श्रेणी के इन्द्रिय-जनित भावों के विषय में तत्वज्ञों के मत

का साराश देते हैं। सब से पहला तथा सब से सरल माध्यम जिमके द्वारा अन्तरात्मा अपनी शक्ति का प्रयोग करता है, इसका यह स्थूल शरीर ही है। इस शरीर को इन्द्रिय-जनित भाव अवयवों का एक सघटित समूह कह सकते हैं। ये अवयव एक दूसरे से भिन्न होने पर भी आपस में ऐसे सम्बन्ध हुए हैं कि उनकी समस्त शक्ति का उपयोग उनके पारस्परिक सम्बन्ध ही पर निर्भर रहता है। इन अवयवों के द्वारा हमें ज्ञान प्राप्त होता है, वह इन सब की विभिन्नता को दूर करता है। यदि आँखें कुछ देखती हैं तो यह पूरा शरीर उसका अनुभव करता है। यदि शरीर के किसी अंग में चोट लग जाती है तो यह समस्त शरीर उसका अनुभव करता है। इसका कारण यह है कि शरीर के ये सब अंग या अवयव एक ही अन्तरात्मा के सम्बन्ध रखते हैं और इनके द्वारा अन्तरात्मा को जो ज्ञान प्राप्त होता है, उसी से भावों की अभिव्यक्ति होती है। सब वस्तुओं की कोई न कोई निर्धारित सीमा होती है। इसी प्रकार इन्द्रिय ज्ञान की भी सीमा समझनी चाहिए। अपने वेग के सीमा से अधिक बढ़कर कम हो जाने के कारण वे दुःसदायी प्रतीत होने लगते हैं। जब वे अपनी सीमा में रहते हैं, तभी उनका अनुभव सुखकर होता है। सूर्य का अधिक प्रकाश नेत्रों को दुःसदायी होता है। इसी प्रकार बहुत ही सूक्ष्म प्रकाश भी दुःसदायी होता है। परन्तु धीव का या सम प्रकाश मन को सुख देनेवाला होता है। बड़े जोर की चिल्लाहट अथवा बहुत धीमी बडबडाहट कानों को कष्टकर होती है। परन्तु साधरण स्वर से उच्चरित वाणी प्यारी लगती है। इसका कारण यही है कि या तो स्वर अथवा प्रकाश के अधिक

होने के कारण इन्द्रियों को उसे ग्रहण करने में विशेष कष्ट होता है, अथवा अत्यंत सूक्ष्म होने के कारण उनको ग्रहण करने में सामर्थ्य से अधिक प्रयत्न करना पड़ता है। इन दोनों के बीच की अवस्था अथवा सम भाव होने में इन्द्रियाँ उसे सहज में ही ग्रहण कर लेती हैं। यही कारण है कि कर्णेंद्रिय के द्वारा मन को ताल तथा लय-युक्त गान से विशेष आनन्द प्राप्त होता है। इसके साथ ही किसी भाव का अधिक समय तक मन में स्थिर रहना अथवा बहुत शीघ्रता से निकल जाना भी दुःखदायी होता है। जब तक मन किसी भाव में तल्लीन रहता है, तभी तक वह सुखदायी रहता है। इसका कारण यह है कि किसी भाव के बहुत धोबी देर तक मन में रहने से उसमें परिपक्वता नहीं आती और बहुत देर तक रहने से उससे जी ऊन जाता है।

यह तो स्पष्ट ही है कि ज्ञान से भावों की उत्पत्ति होती है। अतः उन भाव, जिनका हम वर्णन कर रहे हैं और जिन्हें हमने अथम श्रेणी में गिना है, इन्द्रियों द्वारा प्राप्त ज्ञान से उत्पन्न होते हैं। इसी लिये इन्हें इन्द्रिय-जनित भाव कहते हैं। जीभ द्वारा किसी स्वादिष्ट भोजन के आस्वादन से हमें आनन्द होता है और किसी बुरे स्वादवाले भोजन के चरने से दुःख होता है। शरीर में किसी अंग में कष्ट पहुँचने से आलस्य होता है, उसमें व्याधि होने से चिंता होती है। इसी प्रकार इन्द्रियों द्वारा केवल हर्ष, अपाद, आलस्य, चिंता इत्यादि ही नहीं बल्कि शोक, भय आदि भाव भी अभिव्यक्त होते हैं।

दूसरे प्रकार के भाव वे हैं जो मन की ज्ञान तथा अनुभव करनेवाली शक्ति से सम्पन्न रहते हैं। इन्द्रिय जनित भावों

और इन भावों में यह अन्तर है कि वे सीधे इन्द्रिय ज्ञान से प्राप्त होते हैं और ये भूत, भविष्य और वर्तमान अनुभवों द्वारा पर इन्द्रिय-जनित भावों को विशेष रूप से प्रकृत करते हैं। मान लीजिए कि किसी प्रकार हस्त का हाथ कट गया। अब हाथ कटने का कष्ट तो हम अवश्य अनुभव करेंगे, क्योंकि वह इन्द्रिय जनित शारीरिक कष्ट है और अवश्यभावी है। पर उस समय इस कष्ट की मात्रा बहुत अधिक बढ़ जाती है जब हम इस बात का विचार करते हैं कि हाथ के बिना हमारे बहुत से काम रुक जायेंगे। यह विचार अनुभव द्वारा प्राप्त होता है; क्योंकि हम जानते हैं कि हाथ से बहुत से काम होते हैं, और उनके न रहने पर हमें अनेक बाधाओं का सामना करना पड़ेगा। इस प्रकार के भाव हमें इन्द्रिय जनित भावों से बहुत आगे ले जाते हैं। इनसे हममें केवल इस बात का ज्ञानोत्पन्न भाव रहता है कि हमें किसी प्रकार का सुरा या दुःख है। पर किस पदार्थ से यह भाव अभिव्यक्त हुआ, इससे इसका कोई सम्वन्ध नहीं है। जब हम कोई कार्य करने में अपनी शक्ति का प्रयोग करते हैं और बीच में कोई बाधा उपस्थित होती है, तब विपाद का भाव अभिव्यक्त होता है। ऐसे भाव संचारी भावों का काम करते हैं।

हम पहले यह कह चुके हैं कि इस प्रकार से उत्पन्न भाव भूत, भविष्य और वर्तमान अनुभवों से संस्कृत होते हैं। जिस प्रकार होनेवाले बहुत से कार्यों का हमारा ज्ञान अनुभव द्वारा संस्कृत और परिवर्धित होता है, उसी प्रकार विचारों का भी होते होते मन को एक वान सी पड़ जाती है। अब हम

इसने अनुभवों द्वारा नए अनुभवों का संशोधन करते हैं, तब चिन्ता रूपी भाव की उत्पत्ति होती है। यदि हममें कोई अपराध या त्रुटि और उसी का हम विचार करने लगे तो विपाद, जडता प्रादि भावों की अभिव्यक्ति होती है। जब कई कार्यों में से किसी एक कार्य को निश्चित करना होता है, तब तर्क वितर्क आदि भावों की अभिव्यक्ति होती है। साधारणतः ये सब भाव संचारी या व्यवहारी भावों के समान होते हैं, पर कभी कभी ये स्थायी भाव का रूप भी धारण कर लेते हैं। यदि हमें कोई अनुभव ऐसा हो रहा हो जिससे हमारे मन में इस बात का विचार उत्पन्न हो कि जो कार्य हमारे सामने है, उसको पूरा करने की शारीरिक शक्ति हममें नहीं है, तो भय रूपी स्थायी भाव की उत्पत्ति हो जाती है। हम कह चुके हैं कि भविष्य से सम्बन्ध रखनेवाले अनुभवों के द्वारा भी भाव अभिव्यक्त होते हैं। भविष्य में क्या होनेवाला है, इस विचार से उत्पन्न भाव औत्सुक्य कहलाता है। साहस एक ऐसा भाव है जिसके द्वारा मनुष्य आनेवाली आपत्तियों का सामना करने में अपने को समर्थ समझ लेता है। इसी प्रकार भविष्य से सम्बन्ध रखनेवाले विचारों से चिन्ता, निराशा आदि अनेक संचारी भावों की अभिव्यक्ति होती है। सारांश यह है कि दूसरी श्रेणी के भाव, जिन्हें प्रज्ञात्मक भाव कहते हैं, ऐसे होते हैं जो मन की ज्ञान तथा अनुभव प्राप्त करनेवाली शक्तियों से सम्बन्ध रखते हैं और भूत, भविष्य तथा वर्तमान अनुभवों के द्वारा इन्द्रिय-जनित भावों को परिपुष्ट करते हैं। साधारणतः इन्हीं भावों को साहित्य में संचारी भाव कहते हैं। कभी कभी अनुकूल स्थिति पाकर ये स्थायी भाव का रूप धारण

कर लेते हैं। मनुष्य की अन्तरात्मा की प्रवृत्ति सदा कोई काम करने की ओर अग्रसर रहती है। इन कार्यों में कभी तो मनुष्य सफल-मनोरथ होता है और कभी विघ्नों के आ जाने कारण विफल मनोरथ होता है। यही हर्ष तथा शोकादि भावों की अभिव्यक्ति का कारण है। अन्तरात्मा के प्रत्येक कार्य का कौन कोई लक्ष्य होता है। उसी लक्ष्य की ओर मन नियमित रूप से अपनी विचार शक्ति का प्रयोग किया करता है। इसमें निश्चलता होने से सुख और विचलता होने से दुःख होता है।

तीसरे प्रकार के भाव वे हैं जिन्हें गुणात्मक भाव कहते हैं। यह बात ध्यान में रखनी चाहिए कि जो कार्य मन द्वारा सम्पादित होते हैं, वे किसी स्थूल वस्तु के विषय में होते हैं। इसलिये हमारे सब भाव-वस्तु विशेष द्वारा अभिव्यक्त होते और उसी में लीन हो जाते हैं। वह वस्तु, जिससे भाव अभिव्यक्त होते हैं, विभाव कहलाती है। विभाव दो प्रकार के होते हैं। एक वे, जिनसे मन में किसी का चित्र उपस्थित होता है और जिन्हें आलम्बन विभाव कहते हैं। ये विभाव कल्पना शक्ति की सहायता से उपस्थित होते हैं। दूसरे वे जिनसे भाव उद्दीप्त या जाग्रत होते हैं और जिन्हें उद्दीप्त विभाव कहते हैं। वास्तव में भाव और विभाव अलग नहीं किए जा सकते। वे एक ही ज्ञान के दो अंग हैं।

भाव वास्तव में दो प्रकार के होते हैं—एक सामान्य और दूसरे परिवर्धित, उद्दीप्त या तीव्र। इन्हीं परिवर्धित, उद्दीप्त या तीव्र भावों को मनोवेग या राग कहते हैं। राग किसी वस्तु या आलम्बन पर ही निर्भर रहता है, परन्तु सामान्य भाव

५) लिये किसी आलम्बन की आवश्यकता नहीं होती। किसी की दृष्टि से चौंक पड़ना या किसी के दुःख से विषादयुक्त होना सामान्य भाव हैं। पर किसी में प्रीति या घृणा होना व्यक्ति या वस्तु विशेष पर निर्भर रहता है। इसलिये जितने प्रकार के आलम्बन होंगे, उतने ही प्रकार के रागात्मक भाव भी होंगे। कन्नाड़ के सम्बन्ध में हमारा जो भाव होगा, वही भाव गुलान में एक फूल के संबन्ध में नहीं होगा। कारागृह के विषय में हमारा जो भाव होगा, वह उद्यान के लिये नहीं होगा। इसका कारण यही है कि अतरात्मा से प्रत्येक आलम्बन का सम्बन्ध भिन्न भिन्न प्रकार का होगा और इन्हीं आन्तरिक सम्बन्धों के अनुसार हमारे भाव होंगे।

अब हमें इन अनुरागजनित भावों की व्यापकता की ओर ध्यान देना चाहिए। सामान्य भाव तो इन्द्रियजनित और अव्यापक होते हैं, पर रागात्मक भाव अधिक तीव्र और व्यापक होते हैं। इन भावों में अतरात्मा अपनी शक्ति को बाहर आलम्बन की ओर फेंकती है। अतरात्मा सदा उन्नति की ओर अग्रसर रहती है। इस कार्य में उसे उन बाह्य पदार्थों में सामना करना पड़ता है जिन पर उसे अनुराग होता है। ये आलम्बन दो प्रकार के होते हैं—एक वस्तु विषयक और दूसरे व्यक्ति विषयक। सांसारिक वस्तुएँ उनके अनुभव को अवश्य बढ़ाती हैं, पर वास्तव में उसे पूरा अनुभव मनुष्यों के द्वारा ही हो सकता है, क्योंकि एक अतरात्मा वास्तव में दूसरी अतरात्मा में अपनी प्रतिच्छाया देण सकती है और उसी के द्वारा अपने अनुभव को पूर्ण करती है। व्यक्ति विषयक भाव दो प्रकार के होते हैं—एक प्रशासनिक और

दूमरे सौंदर्य-विवेकी । मन में सदा नए नए अनुभव करने की इच्छा भरी रहती है । इसको पूरा करनेवाली वृत्ति को प्रज्ञाला भाव कहते हैं । मनोमुग्धकारी वस्तु-विषयक अनुभव प्राप्त करने की वृत्ति को, जिसके द्वारा मनुष्य एक आदर्श को अपने सामने रखकर उससे प्राप्त करने अथवा उसके अनुकूल होने की वृत्ति अपने मन में रखता है, सौंदर्य-विवेकी भाव कहते हैं । वस्तुओं में सौंदर्य गुण रहता है । वास्तव में उसी सुंदरता को प्राप्त करने या तत्जनित आनंद का अनुभव करने की इच्छा ही को सौंदर्य-विवेकी भाव कहते हैं ।

प्रत्येक भाव से मनुष्य कुछ न कुछ अनुभव प्राप्त करता रहता है । ज्यों ज्यों भावों का व्यापकत्व बढ़ता जाता है, त्यों त्यों अनुभवों की भी वृद्धि होती जाती है । इन्द्रिय-जनित भावों से मनुष्य केवल शरीर सम्बन्धी सुखों के साधन प्राप्त करने में लगा रहता है, प्रज्ञात्मक भावों से वह वस्तुओं का ज्ञान प्राप्त करने में दत्तचित्त होता है, तथा सौंदर्य-विवेकी भावों से वह किसी आदर्श का निर्माण करने अथवा उसे प्राप्त करने में प्रयत्नशील होता है । सामाजिक भाव उसे परस्पर के सम्बन्ध-जनित व्यवहारों में लगाते हैं । इसी प्रकार जब उसमें धर्म-जनित भाव का उदय होता है, तब वह पूर्णता को प्राप्त होता है । इस अंतिम भाव में पूर्व कथित सब भावों का मिश्रण रहता है, और इसकी व्यापकता इतनी अधिक है कि ये भाव उसी मनुष्य में उत्पन्न होंगे जिसमें स्वार्थ का लेश मात्र भी न होगा ।

जिस प्रकार व्यापकता में भाव उत्तरोत्तर वृद्धि लाभ करते उसी प्रकार वे गहरे भी होते जाते हैं । एक बच्चे के भाव

शैलिक होते हैं। वे शीघ्र ही अभिव्यक्त होते और शीघ्र ही
 मंलीन हो जाते हैं। पर एक घड़े मनुष्य के विचार में परिपक्वता
 जाती है। इसका कारण यह है कि जिस प्रकार एक ही
 काम के बार बार करने में उसकी बान भी पड़ जाती है, उसी
 प्रकार विचारों में भावों की दशा होती है। किसी भाव पर बार
 बार मनन करते रहने से विचार-शक्ति का मुकाब उस ओर
 अधिक हो जाता है। इसका परिणाम यह होता है कि थोड़ी
 सी उत्तेजना मिलते ही परिपक्व अवस्था के मनुष्य का चित्त चट
 उस भाव को पुनः अभिव्यक्त कर देता है। मन ऐसा चंचल है
 कि किसी एक वस्तु पर वह पूर्ण रूप में नहीं जमता। पर एक
 ही वस्तु का बार बार मनन करते रहने से मन का ऐसा अभ्यास
 पड़ जाता है कि उस भाव को मन में उद्भूत करने के लिये
 उसे कुछ सोचने विचारने की आवश्यकता ही नहीं पड़ती।
 चित्तवृत्ति, जो कि इधर उधर निरत रहती है, अभ्यास के कारण
 आवश्यकता के उपस्थित होते ही चट मनोनीत वस्तु पर आ
 तमती है और थोड़ी सी उत्तेजना भी उसे जाग्रत करने में समर्थ
 होती है। इसी प्रकार मन का अभ्यास बढ़ते बढ़ते ऐसा दृढ़ हो
 जाता है कि वह चित्तवृत्ति आचरण का रूप धारण कर लेती है।
 भाव अपने आलम्बन से मदा सबद्ध रहते हैं। इसका परि
 णाम यह होता है कि ये आलम्बन मनुष्य में किसी कार्य को करने
 की प्रवृत्ति उत्पन्न करनेवाले हो जाते हैं। ये प्रवृत्तियाँ पुनः भावों
 र अपना प्रभाव डालकर उन्हें सुदृढ और सुस्पष्ट बना देती हैं।
 दाहरण के लिये एक बच्चे को लीजिए। वह एक नारंगी खाता
 है। इसमें उसे आनन्द प्राप्त होता है। यह आनन्द उसमें पुनः

नारंगी खाने की इच्छा उत्पन्न करता है, अर्थात् प्रवृत्ति धारण करता है। इसका फल यह होता कि उस वस्ते का रूपा भाव उत्तरोत्तर दृढ और स्पष्ट होता जाता है।

जिस प्रकार भाव अनुभाव द्वारा सुखदायी तथा दुःखदायी प्रतीत होते हैं, उसी प्रकार वस्तु या आलवन भी सुखदायी या दुःखदायी हो जाते हैं। यही प्रेम या घृणा की उत्पत्ति का कारण है। 'ज्यों ज्यों अनुभव द्वारा अंतरात्मा की उन्नति होती जाती है, त्यों त्यों भाव भी दृढ और स्पष्ट होते जाते हैं। मनुष्य केवल इन्द्रिय-सुख-जनित सतोष से पूर्ण सुख नहीं प्राप्त कर सकता। ऐसे सुख क्षण में उत्पन्न होते और क्षण ही में नष्ट जाते हैं। मनुष्य भूख प्यास की सतुष्टि से उतना सुख नहीं अनुभव करता, जितना किसी सुंदर वस्तुओं के निरीक्षण से प्राप्त करता है। इसके अनंतर उसका प्रेम व्यक्ति-विशेष और अंत में परमात्मा पर आकर स्थिर होता है। बात यह है कि मनुष्य अपनी अतरात्मा का अनुभव और ज्ञान प्राप्त करना, उसे समझना और प्रत्यक्ष करना चाहता है। वह वाह्य पदार्थों, जीवों और मनुष्यों में इस ज्ञान की खोज करता हुआ स्वयं अपनी ही अतरात्मा तक पहुँच जाता है और उसमें वास्तविक प्रेम का साक्षात् रूप देखकर परमात्मा की ओर बढ़ता है। दार्शनिकों का मत है कि भाव जितने ही तीव्र होते हैं, उतने ही वे अस्थिर भी होते हैं और उतनी ही शीघ्रता से वे विलीन भी हो जाते हैं। भूख बहुत शीघ्र लगती है, बहुत अधिक सताती है और राद्य पदार्थों के मिलते ही शीघ्र नष्ट भी हो जाती है।

सुख, दार्शनिकों के मत में भाव तीन प्रकार के होते हैं—

तयजनित, प्रज्ञात्मक और रागात्मक। जिस वस्तु से यह भाव
 जित होता है, वह आलंबन या विभाव कहलाती है। विभाव
 कारण मन में जो विकार उपन्न होता है, वह शरीर की भिन्न
 क्रियाओं द्वारा प्रकट होता है, जैसे रोमाच, स्वेद आदि।
 हे अनुभाव कहते हैं। जो भाव मुख्य भावों को पुष्टि करते हैं,
 जो समय समय पर मुख्य भाव का रूप धारण कर लेते
 उन्हें सचारी भाव कहते हैं। अतएव स्थायी या मुख्य भाव,
 अनुभाव और सचारी भाव ये चारों मिलकर रस को
 भिव्यक्त करते हैं।

यहाँ तक तो हमने मनोविज्ञान वेत्ताओं के विचारों के
 अनुसार भावों का विवेचन किया। अब हम साहित्यज्ञों के
 विचारों और सिद्धांतों के अनुसार रस का निरूपण करते हैं।

इस बात के कहने की अब आवश्यकता नहीं
 है कि रसों की व्याख्या भावों पर अवलम्बित

रस निरूपण
 रहती है। “भावों में चित्त की एकाग्रता विशेष रूप से रहती
 है। वह एकाग्रता साधारण ज्ञान में नहीं पाई जाती। भावों की
 स्थिति में मानसिक क्रिया अत्यंत तीव्र हो जाती है। भावों की
 क्रिया संचालन शक्ति भी ज्ञान की संचालन शक्ति से कहीं
 अधिक होती है। धर्म, अर्थ और काम सभी में भावों में काम
 चलता है। भावों की प्रधानता धर्म में ही नहीं, वरन् राजनीति,
 समाज शास्त्र और विज्ञान में भी है। हर एक विषय के लिये
 विशेष रस और भाव काम में आते हैं। धर्म में शांत रस की
 प्रधानता रहती है। राजनीति और समाज शास्त्र में हान्य, करुण,
 भयानक, वीर आदि सभी रसों से काम लिया जाता है।

प्रबन्धन शास्त्र का वात्सल्य और शृंगाररस से सम्बन्ध है। अद्भुत रस की प्रधानता रहती है। इतिहास में वीर रस का पडता है। तात्पर्य यह कि जीवन के प्रायः सभी विभागों में और रस से काम पडता है। जहाँ कोई युक्ति काम नहीं वहाँ भावों को उत्तेजना देकर ही काम निकाला जाता है। इन्हीं भावों का हमारे साहित्य शास्त्र में बड़ी सूक्ष्मता से विवेक किया गया है।

भरत मुनि ने अपने नाट्य शास्त्र में लिखा है कि विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भावों के संयोग से रस की निष्पत्ति होती है। हमारे दार्शनिक तथा साहित्यिक दोनों इस बात में सहमत हैं कि "भाव" और "चित्त वृत्ति" ये दोनों शब्द एक ही अर्थ के द्योतक हैं। किसी काव्य या अभिनय में आदि से अन्त तक स्थिर रहने के कारण इनको स्थायी भावों की सज्ञा दी गई है। जब ये भाव, विभाव, अनुभाव आदि से अभिव्यक्त होते हैं, तब इन्हें रस की सज्ञा दी जाती है। रस किस में तथा कैसे अभिव्यक्त होता है, इस सम्बन्ध में बहुत मतभेद है। भट्ट लोलट्ट प्रभृति तो स्त्री, उद्यान आदि आलस्य-उद्दीपन विभाव से उद्बुद्ध, कटाक्ष भुजङ्गेपादि अनुभावो से परिबुद्ध तथा निन्द्यादि व्यभिचारी भावों से परिपुष्ट स्थायी भाव की अभिव्यक्ति मुख्य रूप से रामादि में और गौण रूप से अभिनय करनेवाले नट में मानते हैं और उन्हीं में रस की सत्ता भी स्वीकृत करते हैं। उनके मत से अभिनय देखनेवालों या काव्य पढ़नेवालों से रस का कोई सम्बन्ध ही नहीं है। उनके अनुसार तो भाव में उपत्र होते हैं, जिनका भिन्न भिन्न मानसिक क्रियाओं

साज्ञान सम्बन्ध होता है, उन क्रियाओ को देखनेवाले या के परिणामों का प्रत्यक्ष करानेवाले तो पत्थर के निर्जीव र्थ से हैं। उनके सामने कितना ही घोर अत्याचार क्यों न जाय, उनमें न तो क्रोध हो का और न दया, करुणा दि का भाव उत्पन्न होगा। वे लोग ससार रूपी रगला मे केवल अपने अपने जीवन का अभिनय करनेवाले दुष्यों मे इन रसों की अभिव्यक्ति मुख्य रूप से मानते हैं, र साथ ही वे यह भी कहते हैं कि इसका प्रभाव गौण रूप से त मे भी होता है। इनके विपरीत उन लोगों ने जो सामाजिको र्थात् अभिनय देखनेवालों या काव्य पढ़नेवालो में रस की अभिव्यक्ति मानते हैं, लोलट्ट भट्ट आदि के मत का समर्थन न करके सोपयोगी ललितप्रयोग या अभिनय से उद्बुद्ध, 'शकुतला दुष्यत की स्त्री है' इस प्रकार के विशेष ज्ञान से रहित, विभाव, अनुभाव, सचारी भाव से अभिव्यक्त, काव्य या अनुभव रूपी अलौकिक व्यापार सं अज्ञान रूपी आवरण तथा अपने पराए के ज्ञान के नष्ट हो जाने पर आनन्दमय आत्मचैतन्य से प्रकाशित, तथा पुरानी वासनाओं के रूप में पहले ही से विद्यमान, रति आदि स्थायी भावों को ही रस कहा है। इन लोगों का कहना है कि आत्मा तो आनन्द स्वरूप है ही और भाव भी अत करण में पहले ही से विद्यमान हैं, परतु बीच में अज्ञान रूपी आवरण होने के कारण स्थायी भाव आनन्दमय आत्म चैतन्य से प्रकाशित नहीं होते। अभिनय या काव्य-व्यापार से यह आवरण नष्ट हो जाता है और आनन्दमय आत्म चैतन्य दीपक के समान प्रकाशमान होता हुआ अत करण के धर्म स्वरूप स्थायी भावों को प्रकाशित

कर देता है। ये भाव अतःकरण के धर्म हैं, अतएव ये स्वरत्तमान रहते हैं, न ये उत्पन्न होते हैं और न इनका नाश होता है। केवल अज्ञान रूपी आवरण नष्ट होता और उत्पन्न होता रहता है और इसी से वे भाव भी लीन होते और अभिव्यक्त हो जान पड़ते हैं। इनको इसी कारण ब्रह्मानन्द सहोदर भी कहा है क्योंकि योगियों के सदृश सहृदयों की चित्तवृत्ति काव्य या अभिनय व्यापार से अज्ञान-रूपी आवरण के नष्ट होने पर आनन्दमात्र आत्म-चैतन्य से प्रकाशित होकर आनन्दित हो जाती है। योगियों और सहृदयों में भेद इतना ही है कि एक में विषयों के परित्याग में और दूसरे में विषयों के भोग से आनन्द का प्रकाश होता है। विद्वानों का एक तीसरा दल है जो कहता है कि काव्य या अभिनय व्यापार से अभिव्यक्त, दुष्यत में शकुन्तला की रति देखकर तथा 'शकुन्तला में रति रखनेवाला दुष्यत मैं ही हूँ' यह समझकर शब्द की व्यञ्जना रूपी शक्ति और अतःकरण के संस्कार रूपी दोष में अनुभूयमान, सीपी में रजत-ज्ञान के सदृश भ्राति-मूलक, अनिर्वचनीय आत्म-चैतन्य से प्रकाशित शकुन्तला विषयक रति आदि भाव का नाम ही रस है। सक्षेप में हम यह कह सकते हैं कि रस उस लोकोत्तर आनन्द का नाम है जो काव्य या अभिनय व्यापार द्वारा उद्बुद्ध और अन्य सहायक भावों द्वारा अभिव्यक्त होता है।

अब यदि काव्य या अभिनय व्यापार से सहृदय यह समझने लगता है कि शकुन्तला में रति रखनेवाला दुष्यत मैं ही हूँ और इसी कारण वह आह्लाद का अनुभव करता है, तो जहाँ करुण रस है, वहाँ आह्लाद कैसे माना जा सकता है? वहाँ तो

दुःख ही अभिव्यक्त होना चाहिए। यदि यह कहा जाय कि कल्पित या भ्रातिमूलक ज्ञान का फल भिन्न होता है, तो फिर रति विषयक आनन्द की प्राप्ति भी कैसे मानी जा सकती है? रस्मी में नाँप का भ्रातिमूलक ज्ञान होने पर भी शरीर में कँपकँपी हो आता है। इस दशा में केवल यही कहा जा सकता है कि काव्य तथा अभिनय व्यापार में यही विशेषता है कि उससे आह्लाद तो होता है, परन्तु दुःख नहीं होता। यदि किसी को आनन्द के सदृश दुःख भी अनुभव होता हो तो उसको फिर किसी प्रकार की कल्पना करने की आवश्यकता नहीं है। अब यदि यह मान लिया जाय कि काव्य या अभिनय-व्यापार में नायक-नायिकातर्गत शोक भी सहृदय पाठकों या दर्शकों में हो जाता है, तो फिर वे काव्य क्यों पढ़ते और नाटक क्यों देखते हैं? इसका उत्तर यहाँ दिया जा सकता है कि यद्यपि रोटी खाने में हाथ हिलाना पड़ता है, पर फिर भी लोग रोटी खाते हैं, क्योंकि हाथ हिलाने में जो कष्ट होता है, उसकी अपेक्षा भूख की शांति में अधिक आनन्द है। इसी प्रकार करुण रस प्रधान काव्य में अनिष्ट भाग की अपेक्षा इष्ट भाग के अधिक होने से लोग उसे पढ़ने या देखने में प्रवृत्त होते हैं। जो लोग करुण रस में भी आनन्द ही मानते हैं, उनको यह समझना चाहिए कि यदि रसज्ञ अभिनय या काव्य व्यापार से रो पड़ते हैं, तो इसका कारण कष्ट या दुःख नहीं होता, बल्कि एक प्रकार का आनन्द ही होता है। बहुत दिनों के विछुड़े हुए भाई जब मिलते हैं, तब वे प्रायः गले लगकर रो पड़ते हैं। तो क्या यह माना जाय कि उनको मिलाप के कारण दुःख हुआ

कर देता है। ये भाव अतःकरण के धर्म हैं, अतएव ये सर्वोपरि वर्तमान रहते हैं, न ये उत्पन्न होते हैं और न इनका नाश हो सकता है। केवल अज्ञान रूपी आवरण, नष्ट होता और उत्पन्न होता रहता है और इसी से वे भाव भी लीन होते और अभिव्यक्त हो जाते हैं। इनको इसी कारण ब्रह्मानन्द सहोदर भी कहा है, क्योंकि योगियों के सदृश सहृदयों की चित्तवृत्ति काव्य या अभिनय व्यापार से अज्ञान-रूपी आवरण के नष्ट होने पर आनन्दमय आत्म-चैतन्य से प्रकाशित होकर आनन्दित हो जाती है। योगियों और सहृदयों में भेद इतना ही है कि एक में विषयों के परित्याग से और दूसरे में विषयों के भोग से आनन्द का प्रकाश होता है। विद्वानों का एक तीसरा दल है जो कहता है कि काव्य या अभिनय व्यापार से अभिव्यक्त, दुष्यत में शकुन्तला की रति देखकर तथा 'शकुन्तला में रति रखनेवाला दुष्यत में ही हूँ' यह समझकर शब्द की व्यजना रूपी शक्ति और अतःकरण के संस्कार रूपी दोष से अनुभूयमान, सीपी में रजत-ज्ञान के सदृश भ्राति-मूलक अनिर्वचनीय आत्म-चैतन्य से प्रकाशित शकुन्तला विषयक रति आदि भाव का नाम ही रस है। सक्षेप में हम यह कह सकते हैं कि रस उस लोकोत्तर आनन्द का नाम है जो काव्य या अभिनय व्यापार द्वारा बहुदुःख और अन्य सहायक भावों द्वारा अभिव्यक्त होता है।

अब यदि काव्य या अभिनय व्यापार से सहृदय यह समझ लगता है कि शकुन्तला में रति रखनेवाला दुष्यत में ही आनन्द और इसी कारण वह आह्लाद का अनुभव करता है, तो जाकर करुण रस है, वहाँ आह्लाद कैसे माना जा सकता है? वहाँ

आनन्द प्राप्त होता है, उसी को साहित्य शास्त्र में रस कहते हैं।
 इ रस भाव, विभाव, अनुभाव और सचारी भावों के संयोग से
 रिपकता को प्राप्त होता है, अथवा यो कह सकते हैं कि स्थायी
 भावों की परिपाकावस्था का नाम ही रस है।

भावों के विषय में हम विशेष रूप में लिख चुके हैं, अतः
 इनके विषय में यहाँ कुछ कहने की आवश्यकता नहीं है।

काव्य या अभिनय में आदि में अत तक स्थिर
 रहने के कारण भावों को स्थायी भाव कहा गया

है। यह प्रश्न उठ सकता है कि भाव तो क्षण क्षण में बदलते
 रहते हैं, फिर उनमें स्थिरता कहाँ में आ सकती है? यदि यह
 उत्तर लिया जाय कि सब भाव संस्कार रूप में स्थिर रहते हैं
 और विभाव आदि से अभिव्यक्त होते हैं, तो यह कहा जा सकता
 है कि इस अवस्था में रति से भिन्न कोई दूसरा व्यभिचारी भाव
 भी वहाँ पर क्यों स्थिर नहीं हो सकता, और यदि हो सकता है तो

फिर व्यभिचारी भाव और स्थायी भाव में भेद ही क्या रहा?
 इसका उत्तर यह है कि जब एक ही भाव धार धार अभिव्यक्त
 होता है और दूसरे भाव उसे पुष्ट करते हैं, तभी यह धाम्त्व में
 स्थायी भाव कहा जाता है। दूसरे भाव तो धिजली की धमक
 के समान उत्पन्न होते और स्थायी भाव को पुष्ट करके लुप्त हो
 जाते हैं। इसलिये साहित्य शास्त्रियों ने कहा है—“जो
 विरुद्ध या अविरुद्ध भावों से नष्ट न होकर समुद्र की तरंग वनकों
 अपने में समा तो, और जो चिरकाल से चित्त में संस्कार रूप में
 रहता हुआ विभावादि से अभिव्यक्त होकर रसत्व को प्राप्त हो,
 वही स्थायी भाव है।”

है ? वास्तव में यह आनन्द का ही एक रूप या उद्गार है । प्रायः भगवद्भक्त भक्ति में अतिशय लीन हो जाते हैं और रो पड़ते हैं, पर इसका यह तात्पर्य नहीं है कि उनको भगवद्भक्ति में दुःख का अनुभव हुआ है । निस्संदेह कुछ लोग कह सकते हैं कि अभिनय देखते समय पुत्र वियोग में द्रुपित दशरथ में ही हूँ । इस प्रकार के कल्पित ज्ञान से यदि करुण रस में भी आह्लाद माना जाय, तो स्वप्न या सन्निपात में लोग क्यों चौक पड़ते हैं और आह्लाद अनुभव करने के बदले क्यों रो पड़ते हैं ? इसका समाधान इसके अतिरिक्त और क्या हो सकता है कि यह काव्य या अभिनय व्यापार की विशेषता है कि भिन्न भिन्न रसों का संचार होने पर भी हमें एक प्रकार के आह्लाद का ही अनुभव होता है जो नित्य प्रति होनेवाले आह्लाद से भिन्न होता है ।

यहाँ यह बात ध्यानपूर्वक समझ लेनी चाहिए कि वास्तविक अनुभूत भाव में तथा काव्य के भाव में एक बड़ा भेद है । जब बहुत दिनों के विछुड़े हुए माता पुत्र अनेक दुःख और सकट सहकर मिलते हैं, तब उनमें एक विशेष प्रकार का भाव उत्पन्न होता है । ठीक वही भाव उस समय हमारे हृदय में नहीं उत्पन्न होता जब हम उन दोनों के कष्टों, आपदाओं और आनन्द का वर्णन पढ़ते हैं अथवा उसका अभिनय देखते हैं । ससार में नित्य लाखों जीव मरा करते हैं । सब के लिये हमें दुःख नहीं उत्पन्न होता, परंतु जब हम किसी के दुःख का विशेष प्रकार से वर्णन पढ़ते, सुनते या उसका अभिनय देखते हैं, तब हममें करुण रस संचार हो जाता है । सारांश यह है कि काव्य या अभिनय-
में देखने या पढ़नेवालों को जो अनिर्वचनीय, लोकोत्तर

सकता है कि दर्शकों में वैराग्य आदि भावों के होने में उनमें शांत रस का आविर्भाव नहीं हो सकता। यदि उनमें इमकी मत्ता मान भी ती जाय, तो उनका नाटक देखना विचार-सगत नहीं जान पड़ता। परन्तु यह बात न भूलनी चाहिए कि मनुष्यों में सभी भाव सस्कार रूप से विद्यमान रहते हैं, और काव्य या अभिनय-व्यापार द्वारा उनमें से कोई अभिव्यक्त हो जाता है। नट में शांति या निर्वेद के न होने से जो लोग उसमें शांत रस का आविर्भाव नहीं मानने, वे उसमें क्रोधादि के अभाव में रौद्रादि का आविर्भाव कैसे मान सकते हैं। शिष्टा तथा अभ्यास में यदि नट शृंगार रस का अभिनय कर सकता है, तो शांत रस का अभिनय भी उसकी शक्ति के बाहर नहीं है। यही कारण है कि सगीतरत्नाकर में लिखा है—“जो लोग नाट्य में आठ ही रसों को मानते हैं और शांत रस को रसों की कोटि से अलग कर देते हैं, उनको यह समझ लेना चाहिए कि इस विचार से तो कोई रस रसों की कोटि में नहीं गिना जा सकता, क्योंकि नट को किसी रस का स्वयं स्वाद नहीं लेना पड़ता।” इस भागड़े का मूल रसों की स्थिति में मतभेद है। पर जैसा हम कह चुके हैं, रसों की अभिव्यक्ति नाटक देखनेवालों और काव्य पढ़ने या सुननेवालों में होती है। अतएव कोई कारण नहीं है कि शांत रस और निर्वेद स्थायी भाव को हम रसों और स्थायी भावों की कोटि में न मानें। ✓

स्थायी भावों तथा रसों का वर्गीकरण चिरकाल से श्रद्धा-पूर्वक स्वीकार किया जा रहा है। समय समय पर विद्वानों ने इसकी त्रैकालिक सत्यता में सदेह प्रकट किया है, परन्तु इसमें

स्थायी भाव और रस में कोई बड़ा भेद नहीं है। स्थायी भाव का परिपाक ही रस है। कुछ विद्वानों का मत है कि घड़े तथा घट में विद्यमान आकाश में जो भेद है, वही भेद स्थायी भाव तथा रस में है। दूसरे लोग कहते हैं कि मीपी में रजत विषयक भ्रांति-मय ज्ञान में और सत्य रजत विषयक ज्ञान में जो भेद है, वही भेद रस तथा स्थायी भाव में भी है। कुछ विद्वान् दोनों में उतना ही भेद मानते हैं जितना कि विषय तथा विषय-ज्ञान में है। हम मक्षेप में यह कह सकते हैं कि रस के प्रधान भाव या मनोवेग को स्थायी भाव कहते हैं। इस स्थायी भाव के कारण को विभाव, कार्य को अनुभाव तथा सहकारी भाव को सचारी या व्यभिचारी भाव कहते हैं।

हमारे साहित्य-शास्त्रियों ने शृंगार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, वीभत्स, अद्भुत और शांत ये नौ रस माने हैं, और

रसों तथा स्थायी भावों की सराया

रति, हास, शोक, क्रोध, उत्साह, भय, र्लानि, आश्चर्य और निर्वेद इन नौ मुख्य भावों को क्रमशः उनका स्थायी भाव माना है। जो लोग नट में

ही रस की अवस्थिति मानते हैं, उनके लिये यह स्वाभाविक ही नहीं बल्कि अनिवार्य था कि वे रसों में शांत रस को और स्थायी भावों में निर्वेद को स्थान न देते। उनका कहना था कि जो नट हाव भाव दिखाता तथा अभिनय करता है, वह शांतिमय कहाँ रह सकता है। अतएव नट की शक्ति के बाहर होने से शांत रस कोई रस ही नहीं है। परंतु दूसरे लोग रस की अभिव्यक्ति नट में न मानकर सहृदयों में मानते हैं, अतएव इस रस के लिये शांत वा अशांत रहने की अपेक्षा नहीं है। इस पर यह कहा जा

सकता है कि दर्शकों में वैराग्य आदि भावों के होने से उनमें शांत रस का आविर्भाव नहीं हो सकता। यदि उनमें इसकी सत्ता मान भी ली जाय, तो उनका नाटक देखना विचार-सगत नहीं जान पड़ता। परन्तु यह बात न भूलनी चाहिए कि मनुष्यों में सभी भाव सस्कार रूप से विद्यमान रहते हैं, और काव्य या अभिनय-व्यापार द्वारा उनमें से कोई अभिव्यक्त हो जाता है। नट में शांति या निर्वेद के न होने से जो लोग उसमें शांत रस का आविर्भाव नहीं मानते, वे उसमें क्रोधादि के अभाव में रौद्रादि का आविर्भाव कैसे मान सकते हैं। शिक्षा तथा अभ्यास से यदि नट शृंगार रस का अभिनय कर सकता है, तो शांत रस का अभिनय भी उसकी शक्ति के बाहर नहीं है। यही कारण है कि संगीतरत्नाकर में लिखा है—“जो लोग नाट्य में आठ ही रसों को मानते हैं और शांत रस को रसों की कोटि से अलग कर देते हैं, उनको यह समझ लेना चाहिए कि इस विचार से तो कोई रस रसों की कोटि में नहीं गिना जा सकता, क्योंकि नट को किसी रस का स्वयं म्याद नहीं लेना पड़ना।” इस ऋगडे का मूल रसों की स्थिति में मतभेद है। पर जैसा हम कह चुके हैं, रसों की अभिव्यक्ति नाटक देखनेवालों और काव्य पढ़ने या सुननेवालों में होती है। अतएव कोई कारण नहीं है कि शांत रस और निर्वेद स्थायी भाव को हम रसों और स्थायी भावों की कोटि में न मानें। ✓

स्थायी भावों तथा रसों का वर्गीकरण चिरकाल से श्रद्धा-पूर्वक स्वीकार किया जा रहा है। समय समय पर विद्वानों ने इसकी त्रैकालिक सत्यता में सन्देह प्रकट किया है। परन्तु इसमें

परिवर्तन करने से साहित्य शास्त्र में कुठाराघात होता देखकर उन्होंने मौन व्रत धारण करने ही में श्रेय समझ उसमें हस्तक्षेप नहीं किया। कुछ विद्वानों ने स्थायी भावों तथा रसों की सख्या में परिवर्तन करने का भी उद्योग किया है। विश्वनाथ पण्डित राज ने स्नेह को स्थायी भाव रखकर, वत्सल रस की और रुद्रट ने प्रीति को स्थायी भाव मानकर प्रेमान् रस की वृद्धि करने का यत्न किया है। इसी प्रकार भगवद्भक्तों ने श्रीकृष्ण में आलवित, रोमाच और अश्रुपातादि से अनुभावित, हर्षादि से परिपोषित, पुराण-श्रवणादि के समय में अनुभूयमान भक्ति रस को रसों की कोटि में घुसाना चाहा, परन्तु स्त्री-पुरुष विषयक रति के अवभक्त आलकारिकों को यह मव कुछ भी न रुचा। उन्होंने भक्ति रस के स्थायी भाव अनुराग को, प्रेमान् रस के स्थायी भाव प्रीति को तथा वत्सल रस के स्थायी भाव स्नेह को रति के सम्मुख हेय, तुच्छ तथा सूत्रा प्रकट करते हुए उन्हे भावों के समूह में मिला दिया। जिन्होंने भगवदनुराग, बालक स्नेह या पारस्परिक प्रीति को स्थायी भाव बनाकर स्त्री-पुरुष विषयक असात्विक रति को भावों के ढेर में फेरना चाहा, उनके सिर पर अलकार शास्त्र के चौपट हो जाने के भय का भूत सवार हो गया। किसी अश में इस आशका में सचाई भी है। इसमें सदेह नहीं कि अनुराग, प्रीति, स्नेह तथा रति में घनता, पूर्णता तथा स्थिरता के विचार से रति को ही प्रथम श्रेणी में रराना पडता है, परन्तु जो लोग जुगुप्सा, शोक आदि को स्थायी भाव न मानकर भाव ही मानना चाहे, उनका समाधान करना असम्भव है।

भाव तथा स्थायी भाव इन दोनों में 'स्थायी' शब्द विशेषण

रूप से आकर दोनों के भेद को स्पष्ट करता है। कुछ विद्वानों का मत है कि रति, शोक, क्रोध आदि आरभ से अन्त तक स्थिर रहते हैं, और जो तेतीस सचारी या व्यभिचारी भाव है, उनमें यह गुण नहीं है। यही कारण है कि वे विभाव, अनुभाव तथा व्यभिचारी भावों से अभिव्यक्त देवादि त्रिपयक अनुराग तथा तेतीस गौण भावों को “भाव” सजा देते हैं। काव्य या अभिनय में इनके आदि से अन्त तक स्थिर न रहने से और विरुद्ध तथा अविरुद्ध भावों को अपने में लीन करने में अशक्त होने से इनका पूर्ण रूप से परिपाक नहीं होता और इसी लिये ये रसावस्था में भी प्राप्त नहीं होते।

काव्य या अभिनय का समाज तथा जाति से जो सम्बन्ध है, उसके त्रिपय में हम लिये चुके हैं। मुख्यतया उन्हीं में रसों या भावों की अभिव्यक्ति होती है। यही कारण है कि समाज तथा जाति के प्रतिकूल वर्णन तथा अनुचित प्रसंग से अभिव्यक्त भाव तथा रसों को भावाभास तथा रसाभास माना जाता है। नीच पुरुष की उत्तम स्त्री पर, उत्तम स्त्री की नीच पुरुष पर, एक स्त्री या पुरुष की अनेक पुरुषों या स्त्रियों पर प्रीति, देवता, गुरु, मुनि तथा अन्य व्यक्तियों का उपहास, अशोच्य विषयक शोक, पूज्यों पर क्रोध, अनुचित तथा अयथार्थ विषय में उत्साह, भय, जुगुप्सा, अस्वभाव्य और निर्वेद भावाभास तथा रसाभास के उदाहरण हैं। इन भावों को अक्षुरित होने के अनन्तर उद्दीपक विभाव तथा व्यभिचारा भाव से उद्दीपन और परिपोषण न मिले, तब उसको उद्दीप्य, जब उसके स्थान पर दूसरा भाव प्रयत्न होकर उसको

अपने में लीन कर ले, तब उसको भावशांति, जब दो भाव एक से प्रवल हो तब उसको भाव संधि, और जब अनेक भाव प्रवल हो या एक को दूसरा, दूसरे को तीसरा तथा तीसरे को चौथा दबाकर प्रवल हो, तब उसको भाव-शबलता का नाम दिया जाता है।

“जो भाव रस के उपयोगी होकर जल की तरंगों की भाँति उसमें संचरण करते हैं, उनको सचारी या व्यभिचारी भाव कहते हैं।” स्थायी भावों की भाँति यह रससिद्धि तक व्यभिचारी भाव स्थिर नहीं रहते, बल्कि अत्यंत चंचलता-पूर्वक सब रसों में संचरित होते रहते हैं। हमारे मन के भाव आपस में एक दूसरे से ऐसे मिले रहते हैं कि उनको अलग अलग करके उनकी सीमा निर्धारित करना कठिन ही नहीं, एक प्रकार से असंभव है। हमारा मानसिक जीवन बड़ा ही जटिल है। एक भाव के साथ ही दूसरे अनेक भावों का उदय होता है। वे आपस में मिश्रित रहते हैं, वे अकेले उद्भूत नहीं हो सकते। इन सचारी भावों में एक विशेषता यह है कि वे सदा सचारी या सहायक ही नहीं बने रहते, कभी कभी उनमें से कई एक स्वयं भी स्थायी भाव बन जाते हैं। दूसरे कई सचारी भाव ऐसे हैं जो एक ही स्थायी भाव में नहीं बल्कि कई स्थायी भावों में अनुकूल स्थिति पाने पर मिश्रित हो जाते हैं। मुख्य सचारी भाव ३३ माने गए हैं। कई लोगों का मत है कि चित्तवृत्तियों को ३३ भावों में विभक्त करना ठीक नहीं है। मात्सर्य, उद्वेग, दभ, ईर्ष्या, विवेक, निर्णय, छैव्य, क्षमा, वितर्क, उत्कठा, विनय, सशय, धृष्टता आदि अनेक भाव हैं जो इन ३३ भावों में नहीं आ सकते। इस

प्रकार तो इन भावों की गिनती का कोई ठिकाना ही नहीं हो सकता। पर यदि काम चलाने का उद्देश हो तो असूया में मात्सर्य, त्रास में उद्वेग, अवहित्थ में लभ, अमर्ष में ईर्ष्या, मति में विवेक तथा निर्णय, दैन्य में क्लेश्य, धृति में क्षमा, औत्सुक्य में वितर्क तथा उत्कठा, लज्जा या झीडा में विनय, तर्क में सशय, तथा चापल्य में धृष्टता को अतर्गत मान सकते हैं। व्यभिचारी भावों में से कोई किसी के प्रति अनुभाव तथा किसी के प्रति विभाव हो जाता है, जैसे ईर्ष्या निर्वेद में विभाव और असूया में अनुभाव होती है। वैसे ही निद्रा में चिंता विभाव और औत्सुक्य में अनुभाव होती है।

हम यह कह चुके हैं कि भाव एक प्रकार की चित्तवृत्ति या मनोविकार हैं। कोई मनोविकार या भाव स्वयं उत्पन्न नहीं होता। एक विकार दूसरे विकार को उत्पन्न करता है।

जो व्यक्ति या पदार्थ आदि भावों को उत्पन्न करते हैं, उन्हें विभाव कहते हैं। वे दो प्रकार के होते हैं—एक तो वे जिनका आलवन करके भाव उत्पन्न होते हैं और दूसरे वे जिनके सहारे भावों का उद्दीपन होता है। मान लीजिए कि हमारे एक मित्र का देहावसान हो गया। हमको इसके कारण अत्यंत शोक हुआ। उसका चित्र अथवा उसकी दी हुई किसी वस्तु को देखकर हमारा शोक और भी बढ़ गया। उसका स्मरण करते ही हमारी आँखों में आँसू भर आए और हम रोने लग पड़े। अन्य संचारी भावों ने हमारे इस शोक भाव की पुष्टि की। अतः हमें यहाँ स्थायी भाव तो शोक हुआ। इस का आलवन मित्र का देहावसान है और उसके चित्रादि का दर्शन उस शोक भाव को और

भी उद्दीप्त कर देता है। ठीक इसी विभेद को लेकर विभावों को आलवन और उद्दीपन विभावों में विभक्त किया गया है।

हम यह बात लिय चुके हैं कि भावों की उत्पत्ति के अनन्तर शरीर में जो विकार उत्पन्न होते हैं, वे अनुभाव कहलाते हैं।

यदि कोई मनुष्य किसी को कोई लगती बात कह दे तो उसके मुन्ते ही उस दूसरे मनुष्य के मन में क्रोध हो आवेगा, उसका नेत्र लाल हो जायँगे, होठ फडकने लगेंगे, भौंहें चढ जायँगी, नथने फूल जायँगे। अब यहाँ क्रोध तो मुख्य या स्थायी भाव हुआ, लगती बात कहनेवाला मनुष्य आलवन विभाव हुआ, उसकी लगती बात उद्दीपन विभाव हुई, और सुननेवाले की आँसु का लाच होना, होठों का फड़कना, भौंहों का चढ जाना तथा नथनों का फूल जाना अनुभाव हुआ। यदि उस लगती बात कहनेवाले मनुष्य ने उस दूसरे मनुष्य का पहले कभी अनादर या अपकार किया हो, तो उस बात की स्मृति उस क्रोध के भाव को और भी बढा देगी। यह स्मृति सचारी भाव का काम करेगी। इस प्रकार यह स्पष्ट हो गया कि कैसे एक भाव के परिपाक में विभाव, अनुभाव तथा सचारी भाव सहायता पहुँचाते हैं।

अनुभाव चार प्रकार के माने गए हैं—कायिक, मानसिक, आहार्य और सात्विक। आँसु, भौंह, हाथ आदि शरीर के अङ्गों द्वारा जो चेष्टाएँ की जाती हैं, उन्हें कायिक या कृत्रिम अनुभाव कहते हैं। ये मनोविकारों के अनन्तर होते हैं और उन्हीं के अनुरूप शरीर की भिन्न भिन्न क्रियाएँ और मुख की चेष्टाएँ उत्पन्न करते हैं। जिम प्रकार का मनोविकार उत्पन्न हुआ हो, अथवा

अभिनय में नाट्य द्वारा जिन मनोविकारों को प्रदर्शित करना हो, उन्हें के अनुकूल मानसिक अवस्था को मानसिक अनुभाव कहते हैं। कायिक तथा मानसिक अनुभावों के अतर्गत वारह हाव माने गए हैं। वेप भूषा से अभिनय में जो भाव प्रदर्शित किए जाते हैं, उन्हें आहार्य अनुभाव कहते हैं। शरीर के सहज अंग विकार अथवा सजीव शरीर धर्म से उत्पन्न होनेवाले स्वाभाविक अंगविकारों को सात्विक अनुभाव कहते हैं। ये आठ माने गए हैं।

हमारा उद्देश रसों पर कोई निरन्व लिखने का नहीं था, बतएव हमने मुख्य बातों का संक्षेप में वर्णन कर दिया है और उस पर व्याख्यान अपने विचार भी दे दिए हैं। हमारी भारतीय कविता को समझना और उसका रसास्वादन करना रसों का पूरा ज्ञान प्राप्त किए बिना नहीं हो सकता। मत्र देशों में काव्य का प्रथम आधार मनोवेग या भाव माने गए हैं। उन्हीं भावों या मनोवेगों को लेकर हमारे यहाँ बड़ा सूक्ष्म विवेचन किया गया है और उसे रस का नाम देकर काव्य का सर्वस्व मान लिया है। बात एक ही है, केवल उसके विवेचन का ढंग अलग अलग है। अब हम काव्य के एक और तत्व शैलों का विवेचन करके यह विषय समाप्त करते हैं।

नवाँ अध्याय

शैली का विवेचन

हम पिछले अध्याय में काव्य के तीन तत्त्वों का विवेचन कर चुके हैं। कुछ विद्वानों का मत है कि उनमें एक चौथा तत्त्व मानना आवश्यक है। उनका कहना है कि कवि या लेखक की सामग्री चाहे कैसी ही उत्तम क्यों न हो और उसके भाव, विचार और कल्पना चाहे कितनी ही परिपक्व और अद्भुत क्यों न हो, जब तक उसकी कृति में रूप-सौंदर्य नहीं आवेगा, जब तक वह अपनी सामग्री को ऐसा रूप न दे सकेगा जो अनुक्रम, सौष्टव और प्रभावोत्पादकता के सिद्धांतों के अनुकूल हो, तब तक उसकी कृति काव्य न कहला सकेगी। अतएव चौथा तत्त्व अर्थात् रचना-चमत्कार भी नितांत आवश्यक है। ✓

रचना-चमत्कार का दूसरा नाम शैली है। किसी कवि या लेखक की शब्द-योजना, वाक्यांशों का प्रयोग, वाक्यों की बनावट और उनकी ध्वनि आदि का नाम ही शैली है।

शैली का रूप हम पहले लिए चुके हैं कि किसी के मत से शैली विचारों का परिधान है। पर यह ठीक नहीं, क्योंकि परिधान का शरीर से अलग और निज का अस्तित्व होता है, उनकी उस व्यक्ति से भिन्न स्थिति होती है। जैसे मनुष्य से विचार अलग नहीं हो सकते, वैसे ही उन विचारों को व्यक्त करने का ढंग भी उनसे अलग नहीं हो सकता। अतएव शैली को विचारों का

परिधान न कहकर उनका माह्य और प्रत्यक्ष रूप कहना बहुत कुद्व मगत होगा। अथवा उसे भाषा का व्यक्तिगत प्रयोग कहना भी ठीक होगा। ✓

काव्य की अन्तरात्मा का हम विशेष रूप में विवेचन कर चुके हैं। अब उसके वाद्य या प्रत्यक्ष रूप के विषय में भी कुछ विचार करना आवश्यक है, क्योंकि भाव, विचार और कल्पना यदि हमारे ही मन में उत्पन्न होकर लीन हो जायँ, तो ससार को उनमें कोई लाभ न हो और हमारा जीवन व्यर्थ हो जाय। मनुष्य समाज में रहना चाहता है। वह उसका अंग है। उसी में उसके जीवन और कर्त्तव्य का साफल्य है। वह अपने भावों, विचारों और कल्पनाओं को दूसरों पर प्रकट करना चाहता है और दूसरों के भावों, विचारों तथा कल्पनाओं को स्वयं जानना चाहता है। सारांश यह है कि मनुष्य समाज में भावों, विचारों और कल्पनाओं का विनिमय नित्य प्रति होता रहता है। भावों, विचारों और कल्पनाओं का यही विनिमय ससार के साहित्य का मूल है। इसी आधार पर साहित्य का प्रासाद खड़ा होता है। जिस जाति का यह प्रासाद जितना ही मनोहर, विस्तृत और भव्य होगा, वह जाति उतनी ही उन्नत मानी जायगी। इसके अतिरिक्त हमें आपस के नित्य के व्यवहार में कभी दूसरों को समझाना, कभी उन्हें अपने पक्ष में करना और कभी प्रसन्न करना पड़ता है। यदि वे शक्तियाँ आदि अपने स्वाभाविक रूप में वर्त्तमान न हों तो मनुष्यों के सब काम रुक जायँ। साहित्य-शास्त्र का काम इन्हीं शक्तियों को परिमार्जित और उत्तेजित करके उन्हें अधिक उपयोगी बनाना है। अतएव यह स्पष्ट हुआ कि

भाव, विचार और कल्पना तो हम में नैसर्गिक अवस्था में वर्तमान रहती है, और साथ ही उन्हें व्यक्त करने की स्वाभाविक शक्ति भी हम में रहती है। अब यदि उस शक्ति को बढ़ाकर, संस्कृत और उन्नत करके, हम उसका उपयोग कर सकें तो उन भावों, विचारों और कल्पनाओं के द्वारा हम ससार के ज्ञान-भांडार की वृद्धि करके उसका बहुत कुछ उपकार कर सकते हैं। इसी शक्ति को साहित्य में शैली कहते हैं।

हम कह चुके हैं कि मनुष्य को प्रायः दूसरों को समझाना, किसी कार्य में प्रवृत्त कराना अथवा प्रसन्न करना पड़ता है। ये तीनों काम मनुष्य की भिन्न भिन्न तीन मानसिक शक्तियों से सम्बन्ध रखते हैं। समझाना या समझाना बुद्धि का काम है, प्रवृत्त होना या करना सकल्प का काम है और प्रसन्न करना या होना भावों का काम है। परन्तु प्रवृत्त करने या होने में बुद्धि और भाव दोनों सहायके होते हैं। इन्हीं के प्रभाव से हम सकल्प शक्ति को मनोनीत रूप देने में समर्थ होते हैं। बुद्धि की सहायता से हम किसी बात का वर्णन, कथन या प्रतिपादन करते हैं, और भावों की सहायता से काव्यों की रचना कर मनुष्य का समस्त ससार से रागात्मक सम्बन्ध स्थापित करते हैं। इसलिये शैली की विशेषता इसी बात में होती है कि मनुष्य के ऊपर कहे हुए तीनों कामों को पूरा करने के लिये हम अपनी भाषा को, अपने भावों, विचारों और कल्पनाओं को अधिकाधिक प्रभावशाली बना सकें। इसके लिये यह आवश्यक है कि हम इस बात का विचार करें कि यह प्रभाव कैसे उत्पन्न हो सकता है।

भाषा ऐसे स्मार्थक शब्द-समूहों का नाम है जो एक विशेष

हम से व्यवस्थित होकर हमारे मन की बात दूसरे के मन तक पहुँचाने और उसके द्वारा उसे प्रभावित करने में शब्दों का महत्त्व समर्थ होते हैं। अतएव भाषा का मूल आधार शब्द हैं जिन्हें उपयुक्त रीति से प्रयुक्त करने के कौशल को ही शैली का मूल तत्व समझना चाहिए। प्रायः देखने में आता है कि जिन लेखकों की लेखन शैली प्रौढ़ नहीं है, जो अभी अपने भाहित्यिक जीवन की प्रारम्भिक अवस्था में ही हैं, उनकी कृतियों में शब्दों का गहन और भावों तथा विचारों आदि की न्यूनता रहती है। ज्यों ज्यों उनका अनुभव बढ़ता जाता है और उनमें लेखन शक्ति की वृद्धि होती जाती है, त्यों त्यों उनमें शब्दों की कमी और भावों की वृद्धि होती जाती है। मध्यावस्था में प्रायः शब्दों और भावों आदि में समानता आ जाती है और प्रौढ़ावस्था में भावों की अधिकता तथा शब्दों की कमी स्पष्ट देख पड़ती है। उस समय ऐसा जान पड़ता है कि मानों शब्दों और भावों में होड़ मची हुई है। दोनों कवि या लेखक की कृति में अपसर होकर प्रधान स्थान ग्रहण करने के लिये उमुक हो रहे हैं। पर इस लौड़ में शब्द पीछे रह जाते हैं और भाव आगे निकल जाते हैं। एक ही भाव के लिये अनेक शब्द मिलने लगते हैं और लेखक या कवि उपयुक्त शब्दों को ग्रहण करने, सूक्ष्म से सूक्ष्म भावों को प्रदर्शित करने और थोड़े में बड़ी बड़ी गभीर और भावपूर्ण बातें कहने में समर्थ होता है। अतएव प्रारम्भिक अवस्था में प्रायः शब्दाडंबर ही अधिक देख पड़ता है। उस समय लेखक को अपने भावों को स्पष्ट करने के लिये अनेक शब्दों को ढूँढ़ ढूँढ़कर जाना और सजाना पड़ता है। इससे प्रायः स्वाभाविकता की

कमी हो जाती है और शब्दों की छटा में भी वैसी मनोहरता नहीं देख पड़ती। एक ही बात अनेक प्रकार के शब्दों और वाक्यों में घुमा फिराकर कहनी पड़ती है। पर प्रौढावस्था में ये सब बातें नहीं रह जातीं। वहाँ तो एक शब्द के भी घटाने बढ़ाने की जगह नहीं रहती। जो लेखक या कवि विद्याव्यसनी नहीं होते, जिन्हें अपने विचारों को प्रौढ़ करने का अवसर नहीं मिलता, या जिनको उस ओर प्रवृत्ति नहीं होती, उनमें यह दोष अन्ततः वर्तमान रहता है और उनकी कृति वाग्वाहुल्य से भरी रहती है। इसलिये लेखकों या कवियों को शब्दों के चुनाव पर बहुत ध्यान देना चाहिए। उपयुक्त शब्दों का प्रयोग सब से आवश्यक बात है, और इस गुण को प्रतिपादित करने में उन्हें दक्षचित्त रहना चाहिए। इस कार्य में स्मरण शक्ति बहुत सहायता देती है। शब्दों के आधार पर ही उत्तम काव्य-रचना हो सकती है। इसी नींव पर यह सुंदर प्रासाद खड़ा किया जा सकता है। अतएव यह आवश्यक ही नहीं बल्कि अनिवार्य भी है कि कवि या लेखक का शब्द-भांडार बहुत प्रचुर हो और उसे इस बात का भली भाँति स्मरण रहे कि मेरे भांडार में कौन कौन से रत्न कहाँ रखे हैं, जिसमें प्रयोजन पड़ते ही वह उन रत्नों को निकाल सके। ऐसा न हो कि उनको ढूँढने में ही उसे बहुत सा समय नष्ट करना पड़े और अन्त में झूठे या कातिहीन रत्नों को इधर-उधर से मँगनी मँगकर अपना काम चलाना पड़े।

कवि या लेखक के लिये शब्द-भांडार का महत्व कितना अधिक है, यह इसी से समझ लेना चाहिए कि युरोप में साहित्यालोचकों ने बड़े बड़े कवियों और लेखकों द्वारा प्रयुक्त

शब्दों को गिनती तक कर डाली है और उससे वे उनके पाठित्य की चाह लेते हैं। हमारे यहाँ इस ओर अभी ध्यान नहीं गया है। परन्तु जब तक ऐसा न हो, तब तक उनकी भावों को व्यञ्जन करने की शक्ति और उसके ढाँच के आधार पर ही हमें उनके विषय में अपने सिद्धांत स्थिर करने होंगे। हम किसी कवि या लेखक के ग्रन्थ को ध्यानपूर्वक पढ़कर इस बात का पता लगा सकते हैं कि उसकी शक्ति कैसी है, उसने शब्दों का कैसा प्रयोग किया है और कहाँ तक वह इस कार्य में दूसरों से बढ़ गया या पीछे रह गया है। इसी प्रकार हम सहज ही में यह भी जान सकते हैं कि किस प्रकार के भाव प्रकट करने में कौन कहाँ तक कृतकार्य हुआ है। यह अनुमान करना कि सब विषयों पर लिखने के लिये सब के पास यद्यपि शब्द-सामग्री होगी, उचित नहीं होगा। सब मनुष्यों का स्वभाव एक नहीं होता और न उनकी रुचि ही एक सी होती है। इस अवस्था में यह आशा करना कि सब में सब विषयों पर अपने-अपने प्रकट करने की एक ही शक्ति होगी, जान बूझकर अपने-अपने भ्रम में डालना होगा। सत्संग में हमको रुचिवैचित्र्य का अतिरिक्त साक्षात्कार होता रहता है, और इनमें रुचिवैचित्र्य के कारण लोगों के विचार और भाव भी भिन्न होते हैं। अतएव जिसकी जिस बात में अधिक रुचि होगी, उसी के विषय में वह अधिक सोचे विचारेंगा और अपने भावों तथा विचारों को अधिक स्पष्टता तथा सुगमता से प्रकट कर सकेगा। इसी कारण उस विषय से सबध रखनेवाला उसका शब्द-भांडार भी अधिक पूर्ण और विस्तृत होगा। पर इतना होते हुए भी शब्दों

के प्रयोग की शक्ति केवल रुचि पर निर्भर नहीं हो सकती। रचि इस कार्य में सहायक अवश्य हो सकती है, पर केवल उसी पर भरोसा करने से शब्दों का प्रयोग करने की शक्ति नहीं जा सकती। यदि हम कई भिन्न भिन्न पुरुषों को चुन लें और उन्हें गिने हुए सौ दो सौ शब्द देकर अपनी अपनी रुचि के अनुसार अपने ही चुने हुए विषयों के सम्बन्ध में अपने अपने भावों तथा विचारों को प्रकट करने के लिये कहें, तो हम देखेंगे कि सामग्री की समानता होने पर भी उनमें से हर एक का ढंग निराला है। यदि एक में विचारों की गभीरता, भावों की मनोहरता तथा भाषा की उपयुक्त गठन है, तो दूसरे में विचारों की निस्तारता, भावों की अरोचकता और भाषा की शिथिलता है, और तीसरे में भावों और विचारों की ओर से उदासीनता तथा वाग्बाहुल्य की ही विशेषता है। इसलिये केवल प्रयुक्त शब्दों की सरया से ही किसी के पाठित्य की थाह लेना अनुचित और असंगत होगा। उन शब्दों के प्रयोग के ढङ्ग पर विचार करना भी नितात आवश्यक है। अर्थात् हमें इस बात का भी विवेचन करना चाहिए कि किसी वाक्य में शब्द किस प्रकार सजाए गए हैं और उनको वाक्य-रूपी माला में चुनकर गूथने में कैसा कौशल दिखाया गया है। ✓

हमारे यहाँ शब्दों में शक्ति, गुण और वृत्ति ये तीन बातें मानी गई हैं। परतु यह स्मरण रखना चाहिए कि स्वयं शब्द कुछ भी सामर्थ्य नहीं रखते। सार्थक होने पर भी शब्द जब तक वाक्यों में पिरोए नहीं जाते, तब तक न तो उनकी शक्ति ही प्रादुर्भूत होती है, न उनके गुण ही स्पष्ट होते हैं और न वे किसी

प्रकार का प्रभाव उत्पन्न करने में ही समर्थ होते हैं। उनमें शक्ति या गुण आदि के अतिरिक्त रहते हुए भी उनमें विशेषता, महत्व, सामर्थ्य या प्रभाव का प्रादुर्भाव केवल वाक्यों में सुचारु रूप से उनके सजाए जाने पर ही होता है। अतएव हम वाक्यों के विचार के साथ ही इसका भी विचार करेंगे।

शैली के विवेचन में वाक्य का स्थान बड़े महत्व का है। वना शैली में इन्हीं पर निर्भर रहकर पूरा पूरा कौशल दिखाया जा सकता है और इसी में इनकी विशेषता अनुभूत हो सकती है। इस सम्बन्ध में सबसे पहली बात, जिस पर हमें विचार करना चाहिए, शब्दों का उपयुक्त प्रयोग है। जिस भाव या विचार को हम प्रकट करना चाहते हैं, ठीक उसी को प्रत्यक्ष करनेवाले शब्दों का हमें उपयोग करना चाहिए। बिना सोचे समझे शब्दों का अनुपयुक्त प्रयोग वाक्यों की सुन्दरता नष्ट करता और लेखक के शब्द भांडार की अपूर्णता अथवा उसकी असावधानता प्रकट करता है। अतएव वाक्यों में प्रयोग करने के लिये शब्दों का चुनाव बड़े ध्यान और विवेचन से करना चाहिए।

इसके अनंतर हमें इस बात पर ध्यान देना चाहिए कि वाक्यों की रचना किस प्रकार से हो। वैयाकरणों ने वाक्यों के अनेक प्रकार बताए हैं और उनकी रीतियों तथा शुद्धि आदि पर भी विचार किया है। पर हमें वैयाकरण की दृष्टि से वाक्यों पर विचार नहीं करना है। हमें तो यह देखना है कि हम किस प्रकार वाक्यों की रचना और प्रयोग करके अधिक से अधिक प्रभाव उत्पन्न कर सकते हैं। इस प्रयोजन के लिये सबसे अधिक अन्ध्रा

वाक्यों की विशेषता

वाक्य वह होता है जिसे हम वाक्योच्चय कह सकते हैं और जिसमे तब तक अर्थ स्पष्ट नहीं होता, जब तक वह वाक्य समाप्त नहीं हो जाता। हम उदाहरण देकर यह बात स्पष्ट करेंगे। नीचे लिया वाक्य इसका अच्छा उदाहरण है—

“चाहे हम किसी दृष्टि से विचार करें, हमारे सब कष्टों का अन्त यदि किसी बात से हो सकता है, तो वह केवल स्वराज्य से।”

इस वाक्य का प्रधान अङ्ग “वह केवल स्वराज्य से (हो सकता है)” है, जो सब के अन्त में आता है। इस अन्तिम अंश में कर्ता “वह” है। पहले के जितने अंश हैं, वे अन्तिम वाक्यांश के सहायक मात्र हैं। वे हमारे अर्थ या भाव की पुष्टि मात्र करते हैं और पढ़नेवाले या सुननेवाले में उत्कठा उत्पन्न करके उसके ध्यान को अन्त तक आकर्षित करते हुए उसमें एक प्रकार की निश्चासा उत्पन्न करते हैं। यह पढ़ते ही कि “चाहे हम किसी दृष्टि से विचार करें” हम यह जानने के लिये उत्सुक हो जाते हैं कि लेखक या वक्ता क्या कहना चाहता है। दूसरे वाक्य को पढ़ते ही वह हमारी निश्चासा को सकुचित कर हमारा ध्यान एक मुख्य बात पर स्थिर करता हुआ मूल भाव को जानने के लिये हमारी उत्सुकता को विशेष जाग्रत कर देता है। अन्तिम वाक्यांश को पढ़ते ही हमारा सन्तोष हो जाता है और लेखक का भाव हमारे मन पर स्पष्ट अंकित हो जाता है। ऐसे वाक्य पढ़नेवाले के ध्यान को आकर्षित करके उसे मुग्ध करने, उसके निश्चासा को तीव्रता देने तथा आवश्यक प्रभाव उत्पन्न करने में समर्थ होते हैं।

दूसरी बात जो वाक्यों की रचना में ध्यान देने योग्य है

वह शब्दों का सघटन तथा भाषा की प्रौढ़ता है। वाक्यों में इन दोनों गुणों का होना भी आवश्यक है। यदि किसी वाक्य में सघटन का अभाव हो, यदि एक वाक्यांश कहकर उसे समझाने या स्पष्ट करने के लिये अनेक ऐसे छोटे छोटे शब्द-समूहों का प्रयोग किया जाय जो अधिकतर विशेषणात्मक हों, तो उन छोटे छोटे वाक्यांशों की भूलभुलइयों में मुख्य भाव प्रायः लुप्त सा हो जायगा, और वह वाक्य अपनी जटिलता के कारण पढ़ने-वाले को निरुत्साहित कर उसकी जिज्ञासा को मद्द कर देगा तथा किसी प्रकार का प्रभाव उत्पन्न न कर सकेगा। अतएव ऐसे वाक्यों का प्रयोग से बचना चाहिए। साथ ही इस बात का भी ध्यान रचना चाहिए कि वाक्योच्चय बहुत बड़े तथा लंबे न हों। उनके बहुत अधिक विस्तार से सघटनात्मक गुणों का नाश हो जाता है और वे मनोरञ्जक होने के बदले अरुचिकर हो जाते हैं। वाक्यों की लम्बाई या विस्तार की कोई सीमा निर्धारित नहीं की जा सकती। यह तो लेखक के अभ्यास, कौशल और सौष्टव-बुद्धि पर निर्भर है। पर इतना अवश्य कहा जा सकता है कि लेखक या भाषण के विषय के आधार पर इस सीमा को निर्धारित करना उचित होगा। जो विषय जटिल अथवा दुर्बोध हों, उनके लिये छोटे छोटे वाक्यों का प्रयोग ही सर्वथा वाङ्मनीय है। सरल और सुबोध विषयों के लिये यदि वाक्य अपेक्षाकृत कुछ बड़े भी हों, तो उनसे उतनी हानि नहीं होती। कई लेखकों में यह प्रवृत्ति देखने में आती है कि वे जान बूझकर अपने वाक्यों को विस्तृत और जटिल बनाते हैं और उन्हें अनावश्यक वाक्यांशों से लाद चलाते हैं, और प्रायः लेखक स्वयं ही यह बात भूल जाता है कि

किस मुख्य भाव को लेकर मैंने अपना वाक्य आरम्भ किया था। ऐसे वाक्य के समाप्त होते ही वह मुख्य भाव को भूलकर और किसी दूसरे गौण भाव को लेकर दौड़ पड़ता है और अपने वाक्यों में परस्पर सम्बन्ध स्थापित करने की ओर कुछ भी ध्यान नहीं देता। इस भारी दोष से बचने ही में लाभ है।

जब किसी वाक्य के वाक्यांश एक से रूप और आकार के होते हैं, तब उन्हें समीकृत वाक्य कहते हैं। इन समीकृत वाक्यों की समरूपता या तो व्याकरण के अनुसार उनकी बनावट से होती है अथवा शब्दों के उच्चारण या अवधारण पर निर्भर रहती है। इन वाक्यांशों का अर्थ भिन्न होता है और शब्द भी प्रायः भिन्न ही होते हैं। इसे स्पष्ट करने के लिये हम एक उदाहरण देते हैं—

“चाहे हमारी निन्दा हो चाहे स्तुति चाहे हमारी आज ही मृत्यु हो चाहे हम अभी बरसों जीवें, चाहे हमें लक्ष्मी स्वीकार करे, चाहे हमारा सारा जीवन दारिद्र्यमय हो जाय, परन्तु जो व्रत हमने धारण किया है, उससे हम कभी विचलित न होंगे”।

इस प्रकार के वाक्यों का प्रभाव दो प्रकार से पड़ता है— एक तो जब वाक्यों की शृंखला किसी एक ही प्रणाली पर बनाई जाती है, तब वह हमारी स्मरण शक्ति को सहायता पहुँचाती है और एक से वाक्यांशों की आवृत्ति मन को प्रभावित करती है। जब हम यह जान लेते हैं कि भिन्न भिन्न वाक्यांशों में किस बात में समानता है, तब हमें केवल उनकी विभिन्नता का ही ध्यान रखना आवश्यक होता है। प्रबन्ध-रचना का यह साधारण नियम है कि यदि दो वस्तुओं में समानता दिखाई जाय,

रचना में भी उनको समान ही स्थान मिलना चाहिए। समीकृत वाक्यों द्वारा रचना के इस सिद्धान्त का पालन बड़ी सुगमता से हो सकता है।

समीकृत वाक्यों का दूसरा प्रभाव एक प्रकार का सुखद विस्मय उत्पन्न करना है। समरूप वाक्यों द्वारा भिन्न भाव को प्रदर्शित करने से मन को आनन्द प्राप्त होता है और कुछ कुछ संगीत के लय-सुर का सा अनुभव होने लगता है। जब एक वाक्यों द्वारा भिन्न परन्तु माध ही नवीन भाव का उद्घोषण कराया जाता है, तब हमारे आनन्द और विस्मय की मात्रा बढ़ जाती है। जैसे यदि हम यह कहे कि 'यह अशक्य तो है, पर असम्भव नहीं' अथवा 'यह कठिन तो है, पर अशक्य नहीं' तो यहाँ 'अशक्य' और 'असम्भव' तथा 'कठिन' और 'अशक्य' के मयोग से वाक्यांश में एक प्रकार की विशेषता आ जाती है जो हमारे आनन्द और विस्मय का कारण होती है। इसी प्रकार को यदि हम और परिमार्जित करके केवल दो शब्दों को वाक्यांशों में भिन्न भिन्न स्थान दे दें, जैसे 'तुम्हारा कहना अविश्वसनीय है, पर असत्य नहीं, और उसका कहना असत्य है, पर अविश्वसनीय नहीं' तो वाक्यांश की सुन्दरता, आनन्ददायिता और विस्मय-कारिता और भी बढ़ जायगी।

वाक्यों में सब से अधिक ध्यान रखने की वस्तु अवधारण का सन्धान है, अर्थात् इस बात का ध्यान रखना कि वाक्य की किस बात पर हम अधिक जोर देना चाहते हैं और उसका प्रयोग कैसे होना चाहिए। साधारण नियम यह है कि जिस बात पर जोर देना हो, वह वाक्य के आदि अथवा अन्त में रखी जाय।

आदि में रहने से वह पहले ही ध्यान को आकर्षित करती है और अन्त में रहने से स्मृति में अधिक काल तक ठहर सकती है। मध्य का स्थान साधारण और अप्रधान बातों के लिये छोड़ देना चाहिए। इस नियम का पालन प्रस्तावना या उपसहार रूप में आए हुए वाक्यों में नहीं होना चाहिए। अवधारण को आदि या अन्त में स्थान देने से वाक्य में स्पष्टता आ जाती है और वह लालित्य-गुण से सम्पन्न हो जाता है।

जैसा कि हम पहले सकेत कर चुके हैं, हमारे यहाँ शब्दों की शक्ति तीन प्रकार की मानी गई है—अभिधा, लक्षणा और व्यजना। वास्तव में ये शब्दों की शक्तियाँ नहीं हैं, कितु उनके अर्थों के भेद हैं, इस कारण इनका महत्व वाक्यों में ही देखा पड़ता है। जब तक शब्द स्वतंत्र रहते हैं, अर्थात् किसी वाक्य या वाक्यांश के अग नहीं बन जाते, तब तक उनका कोई निश्चित या सर्वसम्मत अर्थ ही लिया जाता है, परन्तु वाक्यों में पिरोए जाने पर उनका अर्थ अवस्थानुसार वाच्य, लक्ष्य या व्यग्य हो जाता है। जिन शब्दों का एक ही अर्थ होता है, उनके सम्बन्ध में तो केवल लक्षणा और व्यजना शक्तियों का ही उपयोग देखा पड़ता है, पर जहाँ एक शब्द के कई अर्थ होते हैं, वहाँ अभिधा शक्ति द्वारा अभिप्रेत अर्थ का ग्रहण किया जाता है। शब्द को सुनते ही यदि उसके अर्थ का बोध हो जाय, तो यह उसकी अभिधा कार्य हुआ। पर शब्द के अनेक अर्थ हो सकते हैं,

२५ कोई शब्द किसी एक ही अर्थ के

२६ शक्ति कहते हैं। इसका

शब्द का क्या अर्थ है, सयोग, वियोग, साहचर्य, विरोध, अर्थ-
 रकरण, प्रसङ्ग, चिह्न, सामर्थ्य, औचित्य, देशप्रल, कालभेद,
 और स्वर-भेद से क्रिया जाता है। जैसे 'मरु में जीवन दूरि है'
 कहने से मरुभूमि के कारण यहाँ 'जीवन' का अर्थ केवल 'पानी'
 ही लिया जा सकता है, दूसरा नहीं। अतएव यहाँ 'जीवन' का
 अर्थ 'पानी' उस शब्द की अभिधा शक्ति से लगाया गया। जहाँ
 शब्द के प्रधान या मुख्य अर्थ को छोड़कर किसी दूसरे अर्थ की
 इसलिये कल्पना करनी पडती है कि किसी वाक्य में उसकी
 उगति बैठे, वहाँ शब्द की लक्षणा शक्ति से काम लेना पडता
 है। जैसे—

अङ्ग अङ्ग नग जगमगत, दीप शिखा सी देह ।

दिया बढ़ाये हू रहे, बढो उँजरो गेह ॥

यहाँ बढाने का अर्थ 'वृद्धि करना' या 'अधिक करना' मानने
 में दोहे का भाव स्पष्ट नहीं होता, और 'दीया बढाने' से मुहाविरे
 का अर्थ 'दीया बुझाना' करने से दोहे में चमत्कार आ जाता
 है। एक दूसरा उदाहरण देकर इस भाव को और भी स्पष्ट कर
 देना उचित होगा।

फली सकल मन कामना, लूट्यौ अगनित चैन ।

आहु अचै हरि रूप सखि, भये प्रफुलित नेन ॥

इस दोहे में फली, लूट्यौ, अचै और भये प्रफुलित, ये शब्द
 विचारणीय हैं। साधारणतः वृक्ष फलते हैं, भौतिक पदार्थ लूटे
 जा सकते हैं, पेय पदार्थ का आचमन किया जा सकता है और
 फूल प्रफुलित () मनोकामना का फलना
 (पूर्ण) करना), हरि रूप का

आदि में रहने से वह पहले ही ध्यान को आकर्षित करती है और अन्त में रहने से स्मृति में अधिक काल तक ठहर सकती है। मध्य का स्थान साधारण और अप्रधान बातों के लिये छोड़ देना चाहिए। इस नियम का पालन प्रस्तावना या उपसहार रूप में आए हुए वाक्यों में नहीं होना चाहिए। अवधारण को आदि या अन्त में स्थान देने से वाक्य में स्पष्टता आ जाती है और वह लालित्य-गुण से सम्पन्न हो जाता है।

जैसा कि हम पहले सकेत कर चुके हैं, हमारे यहाँ शब्दों की शक्ति तीन प्रकार की मानी गई है—अभिधा, लक्षणा और

भारतीय शैली
के माध्यम

व्यजना। वास्तव में ये शब्दों की शक्तियाँ नहीं हैं, किंतु उनके अर्थों के भेद हैं, इस कारण इनका महत्व वाक्यों में ही देखा पड़ता है। जब

तक शब्द स्वतंत्र रहते हैं, अर्थात् किसी वाक्य या वाक्यांश के अग नहीं बन जाते, तब तक उनका कोई निश्चित या सर्वसम्मत अर्थ ही लिया जाता है, परन्तु वाक्यों में परोक्ष जाने पर उनका अर्थ अवस्थानुसार वाच्य, लक्ष्य या व्यंग्य हो जाता है। जिन शब्दों का एक ही अर्थ होता है, उनके सम्बन्ध में तो केवल लक्षणा और व्यजना शक्तियों का ही उपयोग देखा पड़ता है, पर जहाँ एक शब्द के कई अर्थ होते हैं, वहाँ अभिधा शक्ति द्वारा अभिप्रेत अर्थ का ग्रहण किया जाता है। शब्द को सुनते ही यदि उसके अर्थ का बोध हो जाय, तो यह उसकी अभिधा शक्ति का कार्य हुआ। पर शब्द के अनेक अर्थ हो सकते हैं, इसलिये जिस शक्ति के कारण कोई शब्द किसी एक ही अर्थ को सूचित करता है, उसे अभिधा शक्ति कहते हैं। इसका निर्णय कि कहाँ किस

शब्द का क्या अर्थ है, सयोग, वियोग, साहचर्य, विरोध, अर्थ-प्रसरण, प्रसङ्ग, चिह्न, सामर्थ्य, औचित्य, देशबल, कालभेद, और स्वर-भेद से किया जाता है। जैसे 'मरु में जीवन दूर है' कटने से मरुभूमि के कारण यहाँ 'जीवन' का अर्थ केवल 'पानी' ही लिया जा सकता है, दूमरा नहीं। अतएव यहाँ 'जीवन' का अर्थ 'पानी' उस शब्द की अभिधा शक्ति से लगाया गया। जहाँ शब्द के प्रधान या मुख्य अर्थ को छोड़कर किसी दूसरे अर्थ की इसलिये कल्पना करनी पड़ती है कि किसी वाक्य में उसकी सगति बैठे, वहाँ शब्द की लक्षणा शक्ति से काम लेना पड़ता है। जैसे—

अत्र अद्भुत नग जगमगत, दीप सिन्धु सो देह ।

दीपा बढ़ाये हूँ रहै, बढ़ो उँजरो गेह ॥

यहाँ बढ़ाने का अर्थ 'वृद्धि करना' या 'अधिक करना' मानने में दोहे का भाव स्पष्ट नहीं होता; और 'दीया बढ़ाने' से मुहाविरे का अर्थ 'दीया बुझाना' करने से दोहे में चमत्कार आ जाता है। एक दूसरा उदाहरण देकर इस भाव को और भी स्पष्ट कर देना उचित होगा।

फली सकल मन कामना, लूट्यौ भगानित चैन ।

भानु अचे हरि रूप सन्नि, भये प्रफुलित नैन ॥

इस दोहे में फली, लूट्यौ, अचे और भये प्रफुलित, ये शब्द विधायक हैं। साधारणतः वृत्त फलते हैं, भौतिक पदार्थ लूटे जा सकते हैं, पेय पदार्थ का आचमन किया जा सकता है और फूल प्रफुलित (त्रिकमित) होते हैं, पर यहाँ मनोकामना का फलना (पूर्व होना), चैन का लूटना (

आदि में रहने से वह पहले ही ध्यान को आकर्षित करती है और अन्त में रहने से स्मृति में अधिक काल तक ठहर सकती है। मध्य का स्थान साधारण और अप्रधान बातों के लिये छोड़ देना चाहिए। इस नियम का पालन प्रस्तावना या उपसंहार रूप में आए हुए वाक्यों में नहीं होना चाहिए। अवधारण को आदि या अन्त में स्थान देने से वाक्य में स्पष्टता आ जाती है और वह लालित्य गुण से सम्पन्न हो जाता है।

जैसा कि हम पहले सकेत कर चुके हैं, हमारे यहाँ शब्दों की शक्ति तीन प्रकार की मानी गई है—अभिधा, लक्षणा और व्यजना। वास्तव में ये शब्दों की शक्तियाँ नहीं हैं, किंतु उनके अर्थों के भेद हैं, इस कारण इनका महत्व वाक्यों में ही देखा पड़ता है। जब तक शब्द स्वतंत्र रहते हैं, अर्थात् किसी वाक्य या वाक्यांश के अंग नहीं बन जाते, तब तक उनका कोई निश्चित या सर्वसम्मत अर्थ ही लिया जाता है, परन्तु वाक्यों में पिरोए जाने पर उनका अर्थ अवस्थानुसार वाच्य, लक्ष्य या व्यंग्य हो जाता है। जिन शब्दों का एक ही अर्थ होता है, उनके सम्बन्ध में तो केवल लक्षणा और व्यजना शक्तियों का ही उपयोग देखा पड़ता है, पर जहाँ एक शब्द के कई अर्थ होते हैं, वहाँ अभिधा शक्ति द्वारा अभिप्रेत अर्थ का ग्रहण किया जाता है। शब्द को सुनते ही यदि उसके अर्थ का बोध हो जाय, तो यह उसकी अभिधा शक्ति का कार्य हुआ। पर शब्द के अनेक अर्थ हो सकते हैं, इसलिये जिस शक्ति के कारण कोई शब्द किसी एक ही अर्थ को सूचित करता उसे अभिधा शक्ति कहते हैं। इसका निर्णय कि कहाँ किस

भारतीय शैली
के आधार

शब्द का क्या अर्थ है, सयोग, वियोग, साहचर्य, विरोध, अर्थ-प्रकरण, प्रसङ्ग, चिह्न, सामर्थ्य, औचित्य, देशान्त, कालभेद, और स्वर-भेद से किया जाता है। जैसे 'मरु में जीवन दूरि है' कहने से मरुभूमि के कारण यहाँ 'जीवन' का अर्थ केवल 'पानी' ही लिया जा सकता है, दूसरा नहीं। अतएव यहाँ 'जीवन' का अर्थ 'पानी' उस शब्द की अभिधा शक्ति से लगाया गया। जहाँ शब्द के प्रधान या मुख्य अर्थ को छोड़कर किसी दूसरे अर्थ की इसलिये कल्पना करनी पड़ती है कि किसी वाक्य में उसकी सगति बैठे, वहाँ शब्द की तात्पर्य शक्ति से काम लेना पड़ता है। जैसे—

अह्न अह्न नग जगमगत, दीप शिखा सी देह ।

दीया बढ़ाये हूँ रहै, बडो उँजरो गेह ॥

यहाँ बढ़ाने का अर्थ 'वृद्धि करना' या 'अधिक करना' मानने से दोहे का भाव स्पष्ट नहीं होता, और 'दीया बढ़ाने' में मुहाविरों का अर्थ 'दीया बुझाना' करने से दोहे में चमत्कार आ जाता है। एक दूसरा उदाहरण देकर इस भाव को और भी स्पष्ट कर देना उचित होगा।

फली सकल मन कामना, लूट्यो अगनित चैन ।

आजु अचै हरि रूप सखि भये प्रफुलित नैन ॥

इस दोहे में फली, लूट्यो, अचै और भये प्रफुलित, ये शब्द विचारणीय हैं। साधारणतः वृत्त फलते हैं, भौतिक पदार्थ लूटे जा सकते हैं, पेय पदार्थ का आचमन किया जा सकता है और फूल प्रफुलित (विकसित) होते हैं, पर यहाँ मनोकामना का फलना (पूर्ण होना), चैन का लूटना (उपभोग करना), हरि रूप का

अचवना (दर्शन करना) और नैन का प्रफुल्लित होना (देखना) कहा गया है । यहाँ ये सब शब्द अपनी लक्षणा शक्ति के कारण भिन्न भिन्न अर्थ देते हैं । इस शब्द-शक्ति के अनेक भेद और उप-भेद माने गए हैं । विस्तार-भय से इनका वर्णन हमें छोड़ना पड़ता है ।

तीसरी शक्ति व्यंजना है जिससे शब्द या शब्द-समूह के वाच्यार्थ अथवा लक्ष्यार्थ से भिन्न अर्थ की प्रतीति होती है, अर्थात् जिससे साधारण अर्थ को छोड़कर किसी विशेष अर्थ का बोध होता है ॥ जैसे यदि कोई मनुष्य किसी दूसरे से कहे कि 'तुम्हारे मुँह से शठता झलक रही है' और इसका उत्तर वह यह दे कि 'मुझे आज ही जान पड़ा कि मेरा मुँह दर्पण है' तो इससे यह भाव निकला कि तुमने अपने मुँह का मेरे दर्पण-रूपी मुँह में प्रतिबिम्ब देखकर शठता की झलक देख ली, इससे वास्तव में तुमने अपनी ही प्रतिच्छाया देखी है, अर्थात् तुम्हीं शठ हो, मैं नहीं । इसके भी अनेक भेद और उपभेद माने गए हैं ।

हमारे साहित्य शास्त्रियों ने यह निश्चय किया है कि सर्वोत्तम वाक्य वही है जिसमें व्यंग्यार्थ रहता है, क्योंकि सब से अधिक चमत्कार इसी के द्वारा आ सकता है । पश्चिमी विद्वानों ने व्यंग्य को एक प्रकार का अलङ्कार माना है, और हमारे यहाँ तो इसके अनेक भेद तथा उपभेद करके इस अलङ्कार का बड़ा विस्तार किया गया है । सारांश यही है कि हमारे यहाँ शब्द की शक्तियों का विवरण देकर पहले उनकी वाक्यों में विशेषता उत्पन्न करनेवाला माना और फिर अलंकारों में उनकी गणना करके उन्हें रसों का उत्कर्ष बढ़ानेवाले कहा है । हमारे यहाँ काव्यों के अनेक गुण भी गणिते गए हैं और उन्हें "प्रधान रस का उत्कर्ष बढ़ानेवाले रसधर्म" ॥

कहा है। काव्य में रसों की प्रधानता होने और उन्हीं के आधार पर समस्त साहित्यिक सृष्टि की रचना होने के कारण सब बातों में रसों का सम्बन्ध हो जाता है। पर वास्तव में ये गुण शब्दों से और उनके द्वारा वाक्यों से सम्बन्ध रखते हैं।

यों तो हमारे शास्त्रियों ने अपनी विस्तार-प्रियता और श्रेणी-विभाग की कुशलता के कारण कई गुण माने हैं, पर मुख्य गुण तीन ही कहे गए हैं, यथा माधुर्य, ओज और प्रसाद। इन तीनों गुणों को उत्पन्न करने के लिये शब्दों की वनावट के भी तीन प्रकार कहे गए हैं, जिन्हे वृत्ति कहते हैं। ये वृत्तियाँ, गुणों के अनुसार ही, मधुरा, परुषा और प्रौढा हैं। इन्हीं गुणों के आधार पर पद या वाक्य रचना की भी तीन रीतियाँ वैदर्भी, गौडी और पाचाली मानी गई हैं। इन रीतियों के नाम देशभागों के नामों पर हैं, इससे जान पड़ता है कि उन उन देश भागों के कवियों ने एक एक ढंग का विशेष रूप से अनुकरण किया है, अतएव उन्हीं के आधार पर ये नाम भी रखे गए हैं। माधुर्य गुण के लिये मधुरा वृत्ति और वैदर्भी रीति, ओज गुण के लिये परुषा वृत्ति और गौडी रीति तथा प्रसाद गुण के लिये प्रौढा वृत्ति और पाचाली रीति आवश्यक मानी गई है। शब्दों में किन किन वर्णों के प्रयोग से कौन सी वृत्ति होती है और पदों या वाक्यों में समासों की न्यूनता या अधिकता के विचार से कौन सी रीति होती है, इसका भी विवेचन किया गया है। इन्हीं तीनों बातों का विवेचन हमारे भारतीय सिद्धान्तों के अनुसार रचना शैली में किया गया है। पर यहाँ यह बात न भूलनी चाहिए कि हमारा साहित्य-भाग्य पर्य में है। गद्य का तो अभी आरम्भिक काल ही

अचवना (दर्शन करना) और नैन का प्रफुल्लित होना (देखना) कहा गया है। यहाँ ये सब शब्द अपनी लक्षणा शक्ति के कारण भिन्न भिन्न अर्थ देते हैं। इस शब्द-शक्ति के अनेक भेद और उप-भेद माने गए हैं। विस्तार-भय से इनका वर्णन हमें छोड़ना पड़ता है।

तीसरी शक्ति व्यजना है जिससे शब्द या शब्द-समूह के वाच्यार्थ अथवा लक्ष्यार्थ से भिन्न अर्थ की प्रतीति होती है, अर्थात् जिससे साधारण अर्थ को छोड़कर किसी विशेष अर्थ का बोध होता है। जैसे यदि कोई मनुष्य किसी दूसरे से कहे कि 'तुम्हारे मुँह से शठता झलक रही है' और इसका उत्तर वह यह दे कि 'मुझे आज ही जान पडा कि मेरा मुँह दर्पण है' तो इससे यह भाव निकला कि तुमने अपने मुँह का मेरे दर्पण रूपी मुँह में प्रतिबिम्ब देखकर शठता की झलक देख ली, इससे वास्तव में तुमने अपनी ही प्रतिच्छाया देखी है, अर्थात् तुम्हीं शठ हो, मैं नहीं। इसके भी अनेक भेद और उपभेद माने गए हैं।

हमारे साहित्य शास्त्रियों ने यह निश्चय किया है कि सर्वोत्तम वाक्य वही है जिसमें व्यंग्यार्थ रहता है, क्योंकि सब से अधिक चमत्कार इसी के द्वारा आ सकता है। पश्चिमी विद्वानों ने व्यंग्य को एक प्रकार का अलङ्कार माना है, और हमारे यहाँ तो इसके अनेक भेद तथा उपभेद करके इस अलङ्कार का बड़ा विस्तार किया गया है। साराश यही है कि हमारे यहाँ शब्द की शक्तियों का विवरण देकर पहले उनको वाक्यों में विशेषता उत्पन्न करनेवाला माना और फिर अलंकारों में उनकी गणना करके उन्हें रसों का उत्कर्ष बढ़ानेवाले कहा है। हमारे यहाँ काव्यों में गुण माने गए हैं और उन्हें "प्रधान रस का उत्कर्ष" माना है।

रचना करना कोई दोष नहीं माना जाता, बल्कि लेखक या कवि की कुशलता तथा धिचक्षणता का ही द्योतक होता है।

हम शब्दों और वाक्यों के विषय में सक्षेप में लिख चुके हैं। उन पदों के सम्बन्ध में कुछ विवेचन करना आवश्यक है। परन्तु

जिस प्रकार वाक्यों के विचार के अनन्तर गुण, रीति आदि पर हमने विचार किया है, उसी प्रकार अलङ्कारों के स्थान जिस प्रकार अलङ्कारों के सम्बन्ध में भी विवेचन करना आवश्यक है। जिस प्रकार आभूषण शरीर की शोभा बढ़ा देते हैं, उसी प्रकार अलङ्कार भी भाषा के सौन्दर्य की वृद्धि करते, उसके उत्कर्ष को बढ़ाते और रस, भाव आदि को उत्तेजित करते हैं। इन्हे शब्द और अर्थ का अस्थिर धर्म कहा है, क्योंकि जैसे भूषणों के बिना भी शरीर की नैसर्गिक शोभा बनी रहती है, उसी प्रकार अलङ्कार के न रहने पर भी शब्द और अर्थ की सहज सुन्दरता और मधुरता आदि बनी रहती है। हम पहले लिख चुके हैं कि वाक्यों की अन्तरात्मा और वाह्यालङ्कारों में बड़ा भेद है। दोनों को एक मानना अथवा एक को दूसरे का स्थानापन्न करना काव्य के मर्म को न जानकर उमे नष्ट करना है। काव्यों में भाव, विचार और कल्पना उसकी अन्तरात्मा के मुख्य स्वरूप कहे गए हैं, और वास्तव में काव्य की महत्ता इन्हीं के कारण प्रतिपादित तथा व्यक्त होकर स्थिरता धारण करती है। अलङ्कार इस महत्ता को बढ़ा सकते हैं, उमे अधिक सुन्दर और मनोहर बना सकते हैं, परन्तु भाव, विचार तथा कल्पना का स्थान ग्रहण सकते और न उनके आधिपत्य का विनाश अधिकारी हो सकते हैं। हम भागों, निपा

समझना चाहिए। इसलिये गद्य की शैली के विचार से अभी हमारे यहाँ विवेचन ही नहीं हुआ है। अपना कोई विशेष ढाँचा होने के कारण और अँगरेजी का पठन-पाठन अधिक होने से हमारे गद्य पर अँगरेजी भाषा की गद्य शैली का बहुत अधिक प्रभाव पड़ रहा है, और यह एक प्रकार से अनिवार्य है। इसी कारण हमने पहले अँगरेजी सिद्धांतों के अनुसार शब्दों और वाक्यों के सम्बन्ध में विचार किया है और फिर अपने भारतीय सिद्धांतों का उल्लेख किया है। गुणों के सम्बन्ध में एक और बात का निर्देश कर देना आवश्यक है। रसों की प्रधानता के कारण हमारे शास्त्रियों ने यह भी बताया है कि माधुर्य गुण शृंगार, करुण और शांत रस को, ओज गुण वीर, वीभत्स और रौद्र रस को, और प्रसाद गुण सब रसों को विशेष प्रकार से परिपुष्ट करता है। पर विशेष विशेष प्रसङ्गों के उपस्थित होने पर इनमें कुछ परिवर्तन भी हो जाता है। जैसे शृंगार रस का पोषक माधुर्य गुण माना गया है। पर यदि नायक धीरोदात्त या निशाचर हो, अथवा अवस्था विशेष में क्रुद्ध या उत्तेजित हो गया हो, तो उसके कथन या भाषण में ओज गुण होना आवश्यक और आनंददायक होगा। इसी प्रकार रौद्र, वीर आदि रसों की परिपुष्टि के लिये गौडी रीति का अनुसरण वाञ्छनीय कहा गया है, पर अभिनय में बड़े बड़े समासों की वाक्य रचना से दर्शकों में अरुचि उत्पन्न होने की बहुत सम्भावना है। जिस बात के समझने में उन्हें कठिनता होगी, उससे चमत्कृत होकर अलौकिक आनंद प्राप्त करना उनके लिये कठिन ही नहीं, एक प्रकार से असम्भव हो जायगा। ऐसे अवसरों पर नियत सिद्धांत के प्रतिकूल

श्लेष और जहाँ एक शब्द अनेक वेर आवे और साथ ही भिन्न भिन्न अर्थ भी दे, वहाँ यमक अलङ्कार होता है। अनुप्रास में स्वरों के भिन्न रहते हुए भी सदृश वर्णों का कई वेर प्रयोग होता है। कहीं व्यजन आपस में बार बार मिल जाते हैं, कहीं व्यजनों का एक प्रकार से एक वेर साम्य अथवा अनेक प्रकार से कई वेर साम्य होता है। पद के अन्त में आनेवाले सस्वर व्यजनों का साम्य भी अनुप्रास के ही अतर्गत माना जाता है। जहाँ एक अभिप्राय में कहे हुए वाक्य को किसी दूसरे अर्थ में लगा दिया जाता है, वहाँ वक्रोक्ति अलङ्कार होता है। इन सत्र के बड़े ही सूक्ष्म और अनेक उपभेद किए गए हैं। पर इनका तत्व यही है कि वर्णों की मैत्री, संयोग या आवृत्ति के कारण शब्दों में जो चमत्कार आ जाता है, उसे ही अलङ्कार माना गया है। अर्थात्-लङ्कारों की सरया का तो ठिकाना ही नहीं है। ये अलङ्कार कल्पना के द्वारा बुद्धि को प्रभावित करते हैं, अतएव इनके सूक्ष्म विचार में बुद्धि के तत्वों का विचार आवश्यक हो जाता है। हमारी प्रजात्मक शक्तियाँ तीन भिन्न भिन्न रूपों से हमें प्रभावित करती हैं, अर्थात् साम्य, विरोध और सान्निध्य से। जब समान पदार्थ हमारा ध्यान आकर्षित करते हैं, तब उनकी समानता का भाव हमारे मन पर अङ्कित हो जाता है। इसी प्रकार जब हम पदार्थों में विभेद देखते हैं, तब उनका पारस्परिक विरोध या अपेक्षता हमारे मन पर जम जाती है। जब हम एक पदार्थ को दूसरे के अनन्तर और दूसरे को तीसरे के अनन्तर देखते हैं, अथवा एक साथ दो का अभ्युदय देखते हैं, तब हमारी मानसिक विना किसी प्रकार के व्यतिक्रम के हमारे

काव्य-राज्य के अधिकारी कह सकते हैं और अलङ्कारों को उनके पारिपार्श्वक का स्थान दे सकते हैं। दुर्भाग्यवश हमारी हिंदी कविता में इस बात का ध्यान न रखकर अलङ्कारों को ही सब कुछ मान लिया गया है, और लोगों ने उन्हीं के पठन पाठन तथा विवेचन को कविता का सर्वस्व समझ रखा है। हमारा यह तात्पर्य नहीं है कि अलङ्कार अत्यंत हेय तथा तुच्छ और इसलिये सर्वथा त्याज्य हैं। हम केवल यह बतलाना चाहते हैं कि उनका स्थान गौण है और उन्हें अपने अधिकार की सीमा के अंदर ही रखकर अपना कौशल दिखाने का अवसर देना चाहिए, दूसरों के विशेष महत्व के अधिकार का अपहरण करने में उन्हें किसी प्रकार की सहायता नहीं देनी चाहिए।

हम कह चुके हैं कि अलङ्कार शब्द और अर्थ के अस्थिर धर्म हैं। इसी लिये अलङ्कारों के दो भेद किए गए हैं—एक शब्दालङ्कार और दूसरा अर्थालङ्कार। यदि यहीं कहीं एक ही साथ दोनों प्रकार के अलङ्कार आ जाते हैं, तो उनको उभयालङ्कार की सजा दी जाती है। शब्दालङ्कार पाँच प्रकार के माने जाते हैं। अर्थानु-वक्रोक्ति, अनुप्रास, यमक, श्लेष और चित्र। चित्रालङ्कार में शब्दों के निबन्धन से भिन्न भिन्न प्रकार के चित्र बनाए जाते हैं। केवल शब्दों को किसी वाञ्छित क्रम से बैठाना ही इस अल-कार का मुख्य कर्म है। इसमें एक प्रकार का मानसिक कौशल दिखाना पड़ता है। प्रायः ऐसा करने में शब्दों को बहुत कुछ तोड़ने मरोड़ने की भी आवश्यकता पड़ती है, अतएव इसमें स्वाभाविकता का बहुत कुछ नाश हो जाता है। श्लेष और यमक में बहुत थोड़ा भेद है। जहाँ एक शब्द अनेक अर्थ दे, वहीं

करना है । पदों से हमारा तात्पर्य वाक्यों के समूहों से है ।

किसी विषय पर कोई ग्रन्थ लिखने का विचार करते ही पहले उसके मुख्य मुख्य विभाग कर लिए जाते हैं, जो आगे चलकर परिच्छेदों या अध्यायों के रूप में प्रकट होते हैं । एक एक अध्याय में मुख्य विषय के प्रधान प्रधान अशों का प्रतिपादन किया जाता है । इस सम्बन्ध में ध्यान रखने की बात इतनी ही है कि परिच्छेदों का निश्चय इस प्रकार से किया जाय कि मुख्य विषय की प्रधान प्रधान बातें एक एक परिच्छेद में आ जायें, उनकी आवृत्ति करने की आवश्यकता न पड़े और न वे एक दूसरे को अतिव्याप्त करें । ऐसा कर लेने से सत्र परिच्छेद एक दूसरे से सवद्ध जान पड़ेंगे और प्रतिपादित विषय को हृदयगम करने में सुगमता होगी । परिच्छेदों में प्रधान विषयों को अनेक उपभागों में बाँटकर उन्हें सुव्यवस्थित करना पड़ता है जिसमें पदों की एक पूर्ण शृंखला सी बन जाय । इस शृंखला की एक कड़ी के टूट जाने से सारी शृंखला अव्यवस्थित और असम्बद्ध हो सकती है । पदों में इस बात का विशेष ध्यान रखना पड़ता है कि उनमें किसी एक बात का प्रतिपादन किया जाय और उस पद के समस्त वाक्य एक दूसरे से इस भाँति मिले रहें कि यदि बीच में से कोई वाक्य निकाल दिया जाय, तो वाक्यों की स्पष्टता नष्ट होकर उनकी शिथिलता स्पष्ट दिखाई पड़ने लगे । इस मुख्य सिद्धांत को सामने रखकर पदों की रचना आरम्भ करनी चाहिए । इस सम्बन्ध में दो बातें विशेष ध्यान रखने की हैं—एक तो वाक्यों का एक दूसरे से सम्बन्ध तथा सक्रमण, और दूसरे वाक्यों के भावों में क्रमशः विकास

आप जमाती जाती है और काम पडने पर स्मरण शक्ति की सहायता से हम उन्हें पुनः यथारूप उपस्थित करने में समर्थ होते हैं। अथवा जब दो पदार्थ एक दूसरे के अनन्तर हमारे ध्यान में अवस्थित होते हैं या जब उनमें से एक ही पदार्थ कभी समता और कभी विरोध का भाव व्यक्त करता है, तब हम अपने मन में उनका सम्बन्ध स्थापित करते हैं और एक का स्मरण होते ही दूसरा आपसे आप हमारे ध्यान में आ जाता है। इसे ही सान्निध्य या तदस्थता कहते हैं।

हमारे यहाँ अलंकारों की सरचा का ठिकाना नहीं है। उन्हें श्रेणीबद्ध करने का भी कोई उद्योग नहीं किया गया है। इससे बिना आधार के चलने के कारण उनकी सख्या में उत्तरोत्तर वृद्धि होती जाती है। यहाँ इस बात का ध्यान दिला देना आवश्यक है कि अलंकार यथार्थ में वर्णन करने की एक शैली है, वर्णन का विषय नहीं है। अतएव वर्णित विषयों के आधार पर अलंकारों की रचना करके उनकी सख्या बढ़ाना उचित नहीं है। स्वाभावोक्ति और उदात्त अलंकारों का सम्बन्ध वर्णित विषय में होने के कारण इनकी गणना अलंकारों में नहीं होनी चाहिए। हमारे यहाँ कुछ लोगो ने अलंकारों की सख्या घटाकर ६१ भी मानी है, पर इनमें भी एक अलंकार के अनेक भेद तथा उपभेद आ मिले हैं। साम्य, विरोध और सान्निध्य या तदस्थता के विचार से हम इन अलंकारों की तीन श्रेणियाँ बना सकते हैं और उनमें के उपभेदों को घटाकर अलंकारों की सरचा नियत कर सकते हैं।

अब हमको केवल पद-विन्यास के सम्बन्ध में कुछ विचार

और शब्दार्थालंकारों को रसों का परिपोषक तथा उत्कर्षसाधक मानकर इस विभाग को सर्वथा सगत, व्यवस्थित और वैज्ञानिक बना दिया है। अतएव हमारे यहाँ काव्य की अन्तरात्मा के अन्तर्गत भावों को मुख्य स्थान देकर रसों को जो उसका मूल आधार बना दिया है, उससे इस विषय की विवेचना बड़ी ही सुव्यवस्थित और सुन्दर हो गई है। इन गुणों के विषय में हम पहले ही विशेष रूप से लिख चुके हैं, अतएव यहाँ उसके उद्धरण की आवश्यकता नहीं।

* ५१

शैली के सम्बन्ध में अब केवल एक बात की ओर ध्यान दिलाने की आवश्यकता रह गई है। कविता के विवेचन में गद्य और पद्य के सम्बन्ध में विचार करते हुए हम इस बात पर जोर दे चुके हैं कि गद्य और पद्य का मुख्य भेद वृत्त पर निर्भर रहता है। काव्य-कला और संगीत-कला के पारस्परिक सम्बन्ध का भी हम उल्लेख कर चुके हैं। इस सम्बन्ध को सुदृढ और स्पष्ट करने के लिये ही कविता में वृत्त की आवश्यकता होती है। सच बात तो यह है कि ईश्वर की समस्त सृष्टि, प्रकृति का समस्त साम्राज्य संगीतमय है। हम जिधर आँख उठाकर देखते और कान लगाकर सुनते हैं, उधर ही हमें सौंदर्य और संगीत स्पष्ट देख और सुन पड़ता है। जब हम यह समझ चुके हैं कि समस्त सृष्टि से हमारा रागात्मक संबन्ध स्थापित हो चुका है, तब ही सुदृढ बनाए रहती है, तब इस बात का

या परिवर्तन । वाक्यों के सम्बन्ध और सक्रमण में उच्छ्रुलता को बचाकर उन्हें इस प्रकार से सघटित करना चाहिए कि ऐसा जान पड़े कि बिना किसी अवरोध या परिश्रम के हम एक वाक्य से दूसरे वाक्य पर स्वभावतः प्रसक्त चले जा रहे हैं और अन्त में परिणाम पर पहुँचकर ही साँस लेते हैं । इन दोनों बातों में नफनता प्राप्त करने के लिये सयोजक और वियोजक शब्दों के उपयुक्त प्रयोगों को बड़े ध्यान और कौशल से काव्य या लेख में लाना चाहिए । जहाँ ऐसे शब्दों की आवश्यकता न जान पड़े, वहाँ वाक्यों के भावों से ही उनका काम लेना चाहिए ।

शब्दों, वाक्यों और पदों का विवेचन समाप्त करके हम शैली के गुणों या विशेषताओं के सम्बन्ध में कुछ विचार करना चाहते हैं । हम वाक्यों के सम्बन्ध में विवेचन करते हुए तीन गुणों—माधुर्य, ओज और प्रसाद—का उल्लेख कर चुके हैं, तथा शब्दों, वाक्यों और पदों के सम्बन्ध में भी उनकी मुख्य मुख्य विशेषताएँ बता चुके हैं । पाश्चात्य विद्वानों ने शैली के गुणों को दो भागों में विभक्त किया है—एक प्रज्ञात्मक और दूसरा रागात्मक । प्रज्ञात्मक गुणों में उन्होंने प्रसाद और स्पष्टता को और रागात्मक में शक्ति-करुण और हास्य-को गिनाया है । इनके अतिरिक्त लालित्य के विचार से माधुर्य, सस्वरता और कलात्मक विवेचन को भी शैली की विशेषताओं में स्थान दिया है । शैली के गुणों का यह विभाजन वैज्ञानिक रीति पर किया हुआ नहीं जान पड़ता । हमारे यहाँ के माधुर्य, ओज और प्रसाद ये तीनों गुण अधिक मगत, व्यापक और सुव्यवस्थित जान पड़ते हैं । हमारे यहाँ के आचार्यों ने इन गुणों

और शब्दार्थालंकारों को रसों का परिपोषक तथा उत्कर्षसाधक मानकर इस विभाग को सर्वथा सगत, व्यवस्थित और वैज्ञानिक बना दिया है। अतएव हमारे यहाँ काव्य की अन्तरात्मा के अन्तर्गत भावों को मुख्य स्थान देकर रसों को जो उसका मूल आधार बना दिया है, उससे इस विषय की विवेचना बड़ी ही सुव्यवस्थित और सुन्दर हो गई है। इन गुणों के विषय में हम पहले ही विशेष रूप से लिख चुके हैं, अतएव यहाँ उसके उद्धरण को आवश्यकता नहीं।

शैली के सम्बन्ध में अब केवल एक बात की ओर ध्यान दिलाने की आवश्यकता रह गई है। कविता के विवेचन में गद्य और पद्य के सम्बन्ध में विचार करते हुए हम इस वृत्त बात पर जोर दे चुके हैं कि गद्य और पद्य का मुख्य भेद वृत्त पर निर्भर रहता है। काव्य-कला और संगीत-कला के पारस्परिक सम्बन्ध का भी हम उल्लेख कर चुके हैं। इस सम्बन्ध को सुदृढ और स्पष्ट करने के लिये ही कविता में वृत्त की आवश्यकता होती है। सच बात तो यह है कि ईश्वर की समस्त सृष्टि, प्रकृति का समस्त साम्राज्य संगीतमय है। हम जिधर आँस उठाकर देखते और कान लगाकर सुनते हैं, उधर ही हमें सौंदर्य और मगीत स्पष्ट देख और सुन पड़ता है। जब हम यह समझ चुके हैं कि कविता समस्त सृष्टि से हमारा रागात्मक संबन्ध स्थापित करती और उसे सुदृढ बनाए रहती है, तब इस बात का प्रतिपादन करने की विशेष आवश्यकता नहीं रह गई कि संगीत उस कविता को कितना मधुर, कोमल, मनोमोहक और आह्लादकारी बना देता है। इसी दृष्टि से हमारे आचार्यों ने कविता के

या परिवर्तन । वाक्यों के सम्बन्ध और सक्रमण में उच्छ्रुलता को बचाकर उन्हें इस प्रकार से सघटित करना चाहिए कि ऐसा जान पड़े कि बिना किसी अवरोध या परिश्रम के हम एक वाक्य से दूसरे वाक्य पर स्वभावतः खिसकते चले जा रहे हैं और अन्त में परिणाम पर पहुँचकर ही साँस लेते हैं । इन दोनों बातों में सफलता प्राप्त करने के लिये सयोजक और वियोजक शब्दों के उपयुक्त प्रयोगों को बड़े ध्यान और कौशल से काव्य या लेख में लाना चाहिए । जहाँ ऐसे शब्दों की आवश्यकता न जान पड़े, वहाँ वाक्यों के भावों से ही उनका काम लेना चाहिए ।

शब्दों, वाक्यों और पदों का विवेचन समाप्त करके हम शैली के गुणों या विशेषताओं के सम्बन्ध में कुछ विचार करना चाहते हैं । हम वाक्यों के सम्बन्ध में विवेचन करते हुए तीन गुणों—माधुर्य, ओज और प्रसाद—का उल्लेख कर चुके हैं, तथा शब्दों, वाक्यों और पदों के सम्बन्ध में भी उनकी मुख्य मुख्य विशेषताएँ बता चुके हैं । पाश्चात्य विद्वानों ने शैली के गुणों को दो भागों में विभक्त किया है—एक प्रज्ञात्मक और दूसरा रागात्मक । प्रज्ञात्मक गुणों में उन्होंने प्रसाद और स्पष्टता को और रागात्मक में शक्ति-करण और हास्य-को गिनाया है । इनके अतिरिक्त लालित्य के विचार से माधुर्य, सस्वरता और कलात्मक विवेचन को भी शैली की विशेषताओं में स्थान दिया है । शैली के गुणों का यह विभाजन वैज्ञानिक रीति पर किया हुआ नहीं जान पड़ता । हमारे यहाँ के माधुर्य, ओज और प्रसाद ये तीनों गुण अधिक मगत, व्यापक और सुज्वलभियत जान पड़ते हैं । हमारे यहाँ के आचार्यों ने गुणों

और शब्दार्थालंकारों को रसों का परिपोषक तथा उत्कर्षसाधक मानकर इस विभाग को सर्वथा सगत, व्यवस्थित और वैज्ञानिक बना दिया है। अतएव हमारे यहाँ काव्य की अन्तरात्मा के अन्तर्गत भावों को मुख्य स्थान देकर रसों को जो उसका मूल आधार बना दिया है, उससे इस विषय की विवेचना बड़ी ही सुव्यवस्थित और सुन्दर हो गई है। इन गुणों के विषय में हम पहले ही विशेष रूप से लिख चुके हैं, अतएव यहाँ उसके उद्धरण की आवश्यकता नहीं।

शैली के सम्बन्ध में अब केवल एक बात की ओर ध्यान दिलाने की आवश्यकता रह गई है। कविता के विवेचन में गद्य और पद्य के सम्बन्ध में विचार करते हुए हम इस बात पर जोर दे चुके हैं कि गद्य और पद्य का मुख्य भेद वृत्त पर निर्भर रहता है। काव्य-कला और संगीत-कला के पारस्परिक सम्बन्ध का भी हम उल्लेख कर चुके हैं। इस सम्बन्ध को सुदृढ और स्पष्ट करने के लिये ही कविता में वृत्त की आवश्यकता होती है। सच बात तो यह है कि ईश्वर की समस्त सृष्टि, प्रकृति का समस्त साम्राज्य संगीतमय है। हम जिधर आँख उठाकर देखते और कान लगाकर सुनते हैं, उधर ही हमें सौंदर्य और संगीत स्पष्ट देख और सुन पड़ता है। जत्र हम यह समझ चुके हैं कि कविता समस्त सृष्टि से हमारा रागात्मक सन्ध स्थापित करती और उसे सुदृढ बनाए रहती है, तत्र इस बात का प्रतिपादन करने की विशेष आवश्यकता नहीं रह गई कि संगीत उस कविता को कितना मधुर, कोमल, मनोमोहक और आलापकारी बना देता है। इसी दृष्टि से हमारे आचार्यों ने कविता के

या परिवर्तन । वाक्यों के सम्बन्ध और सक्रमण में उच्छृंखला को बचाकर उन्हें इस प्रकार से मजबूत करना चाहिए कि ऐसा जान पड़े कि बिना किसी अवरोध या परिश्रम के हम एक वाक्य से दूसरे वाक्य पर स्वभावतः रिसकते चले जा रहे हैं और अन्त में परिणाम पर पहुँचकर ही साँस लेते हैं । इन दोनों बातों में सफलता प्राप्त करने के लिये सयोजक और वियोजक शब्दों के उपयुक्त प्रयोगों को बड़े ध्यान और कौशल से काव्य या लेख में लाना चाहिए । जहाँ ऐसे शब्दों की आवश्यकता न जान पड़े, वहाँ वाक्यों के भावों से ही उनका काम लेना चाहिए ।

शब्दों, वाक्यों और पदों का विवेचन समाप्त करके हम शैली के गुणों या विशेषताओं के सम्बन्ध में कुछ विचार करना

चाहते हैं । हम वाक्यों के सम्बन्ध में विवेचन

शैली के गुण

करते हुए तीन गुणों—माधुर्य, ओज और प्रसाद—का उल्लेख कर चुके हैं, तथा शब्दों, वाक्यों और पदों के सम्बन्ध में भी उनकी मुख्य मुख्य विशेषताएँ बता चुके हैं । पाश्चात्य विद्वानों ने शैली के गुणों को दो भागों में विभक्त किया है—एक प्रज्ञात्मक और दूसरा रागात्मक । प्रज्ञात्मक गुणों में उन्होंने प्रसाद और स्पष्टता को और रागात्मक में शक्ति-करुण और हास्य-को गिनाया है । इनके अतिरिक्त लालित्य के विचार से माधुर्य, सस्वरता और कलात्मक विवेचन को भी शैली की विशेषताओं में स्थान दिया है । शैली के गुणों का यह विभाजन वैज्ञानिक रीति पर किया हुआ नहीं जान पड़ता । हमारे यहाँ के माधुर्य, ओज और प्रसाद ये तीनों गुण अधिक सगत, व्यापक और जान पड़ते हैं । हमारे यहाँ के आचार्यों ने इन गुणों

यहाँ शैली विवेचन के सम्बन्ध में विशेष कर इसी विषय पर विचार किया जाता है कि अपने भावों और विचारों को प्रकट करने में हम अपने यहाँ के ठेक, मस्कृत या विदेशी शब्दों का कहीं तक प्रयोग करते हैं। मानो शब्दों की व्युत्पत्ति ही सब से महत्व की बात है। जब दो जातियों का सम्मिलन होता है, तब उनमें भाषा, विचारों तथा शब्दों का परस्पर विनिमय होता ही है। यही नहीं, बल्कि एक जाति की प्रकृति, रहनसहन, सद्गुणों तथा दुर्गुणों तक का भी दूसरी जाति पर प्रभाव पड़ता है। वे इन बातों से लापरवाही करने पर भी बच नहीं सकते। जब यह अटल नियम सब अवस्थाओं में लग सकता है, निरंतर लगता आया है और लगता रहेगा, तब इस पर इतना आगा पीछा करने की क्या आवश्यकता है। इस सम्बन्ध में जो कुछ विचार करने तथा ध्यान में रखने की बात है, वह यही है कि जब हम विदेशी भावों के साथ विदेशी शब्दों को ग्रहण करें, तो उन्हें ऐसा बना लें कि उनमें से विदेशीपन निकल जाय और वे हमारे अपने होकर हमारे व्याकरण के नियमों में अनुशासित हों। जब तक उनके पूर्व उच्चारण को जीवित रखकर, हम उनके पूर्व रूप, रंग, आकार प्रकार को स्थायी बनाए रहेंगे, तब तक वे हमारे अपने न होंगे और हमें उनका स्वीकार करने में सदा सतर्क तथा अडचन रहेगी। हमारे लिये यह आवश्यक है कि हम उन्हें अपने शब्दकुच में पूर्णतया सम्मिलित करके बिनकुच अपना बना लें। हमारी शक्ति, हमारी भाषा की शक्ति इसी में है कि हम उन्हें अपने रंग में रँग कर ऐसा अपना लें कि फिर उनमें विदेशीपन

इम अग पर विशेष विचार किया है और इसका आवश्यकता से अधिक विस्तार भी किया है। सगीत कला का आवार सुर और लय है। अतएव काव्य मे सुर और लय उत्पन्न करने तथा भिन्न भिन्न सुरो और लयों मे परस्पर सामजस्य स्थापित करने के लिये हमारे यहाँ विशेष रूप से विवेचन किया गया है। हम उपर वृत्तियों तथा शब्दालकारो का उल्लेख कर चुके हैं। एक प्रकार से ये दोनों बातें भी सगीतात्मक गुण की उत्पादक और उत्कर्षसाधक है। परन्तु पिंगलशास्त्र मे यह विषय बडे विस्तार के साथ लिखा गया है। इसका मूल आधार वर्णों की लघुता और गुरुता तथा उनका पारस्परिक सयोग, अथवा उसकी सत्या है। इस दृष्टि से हमारे यहाँ दो प्रकार के वृत्त माने गए हैं— एक मात्रा-मूलक और दूसरे वर्ण-मूलक। मात्रामूलक वृत्तों मे लघु गुरु के विचार से मात्राओं की सत्याएँ नियत रहती हैं और इनकी गणना को सुगम करने तथा मात्राओं के तारतम्य को व्यवस्थित करने के लिये गणो की कल्पना की गई है। वर्ण मूलक छंदो के प्रत्येक चरण के वर्णों की सत्या नियत रहती है। दोनों प्रकार के छन्दों में जिन स्थानो पर वर्णों का उच्चारण करने में जिह्वा को रुकावट या अवरोध होता है, अथवा जहाँ विश्राम की आवश्यकता होती है, उन स्थानों का भी विवेचन करके उन्हें नियत कर दिया है। ऐसे स्थानो को यत्ति, विश्राम या विराम कहते हैं। यहाँ इस सम्बन्ध मे विस्तारपूर्वक कुछ लिखने की आवश्यकता नहीं है।

अन्त में इस शैली-विवेचन को समाप्त करते हुए हम यह कह देना आवश्यक तथा उचित समझते हैं कि आजकल हमारे

उपमहार

यहाँ शैली विवेचन के सम्बन्ध में विषय का प्रयोग विषय पर विचार किया जाता है कि अपन भाषा की

विचारों को प्रकट करने में हम अपने यहाँ के ठेठ, रीति-रिवाज तथा विदेशी शब्दों का कहीं तक प्रयोग करते हैं। माना कि शब्दों की व्युत्पत्ति ही सत्र से महत्व की बात है। जब दो जातियों का सम्मिलन होता है, तब उनमें भावों, विचारों तथा शब्दों का परस्पर विनिमय होता ही है। यही नहीं, बल्कि एक जाति की प्रकृति, रहनसहन, सद्गुणों तथा दुर्गुणों तक का भी दूसरी जाति पर प्रभाव पड़ता है। वे इन बातों से साग्र उद्योग करने पर भी बच नहीं सकती। जब यह अटल नियम सत्र अवस्थाओं में लग सकता है, निरंतर लगता आया है और लगता रहेगा, तब इस पर इतना आगा पीछा करने की क्या आवश्यकता है। इस सम्बन्ध में जो कुछ विचार करने तथा ध्यान में रखने की बात है वह यही है कि जब हम विदेशी भावों के साथ विदेशी शब्दों को ग्रहण कर, तो उन्हें ऐसा बना लें कि उनमें से विदेशीपन निकल जाय और वे हमारे अपने होकर हमारे व्याकरण के नियमों से अनुशासित हों। जब तक उनके पूर्व उच्चारण को जीवित रखकर, हम उनके पूर्ण रूप, रंग, आकार-प्रकार को स्थायी बनाए रहेंगे, तब तक वे हमारे अपने न होंगे और हमें उनका स्वीकार करने में सत्र खटक तथा अडचन रहेगी। हमारे लिये यह आवश्यक है कि हम उन्हें अपने शब्दकुल में पूर्णतया सम्मिलित करके निरनुत्न अपना बना लें। हमारी शक्ति, हमारी भाषा की शक्ति इसी में है कि हम अपने अपने रंग में रंग कर ऐसा अपना लें कि फिर उनमें वि-

की मल्लक भी न रह जाय । यह हमारे लिये कोई नया काम नहीं होगा । बहुत वर्षों से, अनेक शताब्दियों से हम इस प्रकार की विजय करते आए हैं और अब हमें इसमें हिचकने की आवश्यकता नहीं है ।

दूसरी बात जिस पर हम ध्यान दिलाना चाहते हैं, यह भ्रमात्मक विश्वास है कि शैली की कठिनता या सरलता शब्दों के प्रयोग पर निर्भर रहती है । भाषा की कठिनता या सरलता केवल शब्दों की तत्समता या तद्भवता पर निर्भर नहीं रहती । विचारों की गूढ़ता, विषय-प्रतिपादन की गभीरता, मुहाविरों की प्रचुरता, आनुपगिक प्रयोगों की योजना और वाक्यों की जटिलता किसी भाषा को कठिन तथा इसके विपरीत गुणों की स्थिति ही उसे सरल बनाती है । रचना-शैली में इस बात को सदा ध्यान में रखना आवश्यक है ।

यदि हम थोड़ी देर के लिये यह भी मान लें कि आलोचक को अपना मत प्रकट करने का कोई अधिकार नहीं है, तो भी यह प्रश्न उठता है कि व्याख्याता के रूप में आलोचक का क्या मत है। यदि विचारपूर्वक देखा जाय तो जान पड़ेगा कि व्याख्या का काम भी बहुत बड़ा और टेढ़ा है। किसी ग्रन्थ की व्याख्या करने के लिये आलोचक को पूरा पूरा अध्ययन करना पड़ेगा, उसे ग्रन्थ के ऊपरो गुणों और दोषों को छोड़कर भीतरी भावों तक पहुँचना पड़ेगा और यह देखना पड़ेगा कि उसमें कौन सी बातें साधारण और क्षणिक हैं और कौन सी बातें विशेषतायुक्त तथा स्थायी हैं। उसे इस बात का भी पता लगाना पड़ेगा कि उसमें कला या नीति आदि के कौन कौन से सिद्धांत आदि हैं। उस ग्रन्थ में जो गुण छिपे हुए होंगे, उनका वह प्रकाश करेगा और उसमें इधर उधर विखरे हुए तत्वों को एकत्र करके उन पर विचार करेगा। इस प्रकार वह हमें बतलावेगा कि विषय, भाव और कला आदि की दृष्टि से वह ग्रन्थ कैसा है। इस दशा में उस ग्रन्थ के गुण या दोष लोगों के सामने आपसे आप आ जायेंगे। परन्तु आलोचना का यह काम वह अपनी निज की रीति से करेगा। वह केवल आलोच्य ग्रन्थ को भी देखकर उसकी आलोचना कर सकता है और उसी विषय के दूसरे ग्रन्थों के साथ उसकी तुलना भी कर सकता है। वह आवश्यकता पड़ने पर ऐतिहासिक दृष्टि से भी उस पर विचार कर सकता है, नैतिक दृष्टि से भी विचार कर सकता है, सामाजिक दृष्टि में भी विचार कर सकता है और साहित्यिक दृष्टि से भी विचार कर सकता है। परन्तु एक बात निश्चित है। वह चाहे जिस दृष्टि से और चाहे

यक होता है। कोई अच्छा आलोचक साधारण पाठकों की अपेक्षा अधिक ज्ञान मय होना है, उसका अध्ययन भी अधिक गभीर और पूर्ण होता है, और इसलिये वह किसी कवि या लेखक की कृति के भिन्न भिन्न अंगों पर प्रकाश डालकर हमें अनेक नई बातें बतलाता और अनेक नए मार्ग दिखाता है। वह हमारे मार्ग में एक अच्छे मित्र और पथ-दर्शक का काम देता है। वह हमें सिखाता है कि अध्ययन किस प्रकार सचेत होकर और आँसे खोलकर करना चाहिए। चाहे उसकी सम्मति और निर्णय से हम सहमत हों और चाहे न हों, पर इसमें सन्देह नहीं कि उसकी आलोचना से हम यथेष्ट लाभ उठा सकते हैं और हमारा ज्ञान बहुत कुछ बढ़ सकता है।

जैसा कि हम ऊपर कह चुके हैं, आलोचना से दो काम होते हैं। एक तो किसी कवि या लेखक की कृति की विस्तृत व्याख्या की जाती है, और दूसरे उसके सम्बन्ध में कोई मत स्थिर किया जाता है। प्रथम आलोचक इन दोनों कामों को एक साथ मिला देते हैं और व्याख्या के अन्तर्गत ही मत भी स्थिर कर लेते हैं। पर अब कुछ पाश्चात्य विद्वान् यह कहने लगे हैं कि आलोचक का काम केवल कृति की व्याख्या करना है और उसे अपना कोई मत प्रकट नहीं करना चाहिए, क्योंकि उस मत का दूसरों पर प्रभाव पड़ता है जिससे आगे चलकर आलोचना के काम में बाधा पड़ती है। पर यह मत उतना ठीक नहीं जान पड़ता। प्रत्येक व्यक्ति किसी ग्रन्थ के विषय में, उसकी आलोचना करने के साथ ही साथ अपना मत भी प्रकट कर सकता है और उसके उस मत में लोग लाभ भी उठा सकते हैं।

यदि हम थोड़ी देर के लिये यह भी मान लें कि आलोचक को अपना मत प्रकट करने का कोई अधिकार नहीं है, तो भी यह प्रश्न उठता है कि व्याख्याता के रूप में आलोचक का क्या मत है। यदि विचारपूर्वक देखा जाय तो जान पड़ेगा कि व्याख्या का काम भी बहुत बड़ा और टेढ़ा है। किसी ग्रन्थ की व्याख्या करने के लिये आलोचक को पूरा पूरा अध्ययन करना पड़ेगा, उसे ग्रन्थ के ऊपरो गुणों और दोषों को छोड़कर भीतरी भावों तक पहुँचना पड़ेगा और यह देखना पड़ेगा कि उसमें कौन सी बातें साधारण और क्षणिक हैं और कौन सी बातें विशेषतायुक्त तथा स्थायी हैं। उसे इस बात का भी पता लगाना पड़ेगा कि उसमें कला या नीति आदि के कौन कौन से सिद्धांत आदि हैं। उस ग्रन्थ में जो गुण छिपे हुए होंगे, उनका वह प्रकाश करेगा और उसमें इधर उधर विस्तरे हुए तत्वों को एकत्र करके उन पर विचार करेगा। इस प्रकार वह हमें बतलावेगा कि विषय, भाव और कला आदि की दृष्टि से वह ग्रन्थ कैसा है। इस दशा में उस ग्रन्थ के गुण या दोष तोगों के सामने आपसे आप आ जायेंगे। परन्तु आलोचना का यह काम वह अपनी निज की रीति से करेगा। वह केवल आलोच्य ग्रन्थ को भी देखकर उसकी आलोचना कर सकता है और उसी विषय के दूसरे ग्रन्थों के साथ उसकी तुलना भी कर सकता है। वह आवश्यकता पड़ने पर ऐतिहासिक दृष्टि से भी उस पर विचार कर सकता है, नैतिक दृष्टि से भी विचार कर सकता है, सामाजिक दृष्टि से भी विचार कर सकता है और साहित्यिक दृष्टि से भी विचार कर सकता है। परन्तु एक बात निश्चित है। वह चाहे जिस दृष्टि से और चाहे

जिस प्रकार विचार करे, उसका एक मात्र उद्देश्य यही होगा कि वह स्वयं उस ग्रन्थ तथा उसके कर्ता का अभिप्राय समझे और दूसरों को भी समझावे। हाँ, यह सम्भव है कि वह स्वयं अपनी रुचि के अनुसार उसके सम्बन्ध में किसी प्रकार का निर्णय न करे।

परन्तु पाठकों के मन में यह प्रश्न उठना बहुत ही स्वाभाविक और अनिवार्य है कि अमुक ग्रन्थ में जीवन की जो व्याख्या

की गई है और जो दूसरी बातें बताई गई हैं, श्रान्धोचना का उद्देश्य वे ठीक हैं या नहीं, कला की दृष्टि से वह ग्रंथ

अच्छा है या नहीं, इत्यादि। इस प्रकार के प्रश्न हमारे मन में

आपसे आप उठते हैं और हम उनकी उपेक्षा नहीं कर सकते।

उस ग्रन्थ को पढ़ने से पहले कम से कम सचेत होने के लिये हमें

ऐसे प्रश्नों के उत्तर जानना आवश्यक होता है। यहाँ इस बात

का ध्यान रहना चाहिए कि हम जो कुछ कह रहे हैं, वह कोरे

वैज्ञानिक ग्रन्थों के सम्बन्ध में नहीं कह रहे हैं, बल्कि साधारण

साहित्य के सम्बन्ध में कह रहे हैं, क्योंकि नीति और कला आदि

की दृष्टि से शुद्ध साहित्य पर ही विचार किया जाता है, भूगर्भ

शास्त्र, ज्योतिष शास्त्र या दूसरे अनेक शास्त्रों और वैज्ञानिक ग्रन्थों का इस दृष्टि से विचार नहीं होता। भूगर्भ शास्त्र तो हमें केवल यही बतलाकर रह जाता है कि पृथ्वी का यह रूप किस प्रकार और कितने दिनों में हुआ, अथवा इसमें कितने समय में क्या परिवर्तन होता है। पर साहित्य का सम्बन्ध जीवन की व्याख्या, नीति, समाज आदि अनेक बातों से होता है और इसी कारण उसके गुणों और दोषों के विवेचन की भी आवश्यकता होती है। भूगर्भशास्त्र के ग्रन्थ में भी गुण और दोष हो सकते हैं, पर

उन गुणों और दोषों का पता लगाना केवल भूगर्भ शास्त्र के पूर्ण परिदृष्टों का ही काम है, साधारण पाठकों की शक्ति के यह चाहर है। साधारण साहित्य के सम्बन्ध में जहाँ गुणा और दोषों का विवेचन होगा, वहाँ विवेचक या आलोचक का मत और निर्णय भी आप से आप आ जायगा।

“भिन्न रुचिर्हिलोक” वाले सिद्धांत के अनुसार सभी लोग अलग अलग अपने मत के अनुसार किसी ग्रन्थ को अच्छा या बुरा बतलाते हैं। हमें जो कहानी अच्छी लगती है, संभव है कि वही आपको त्रिलकुल पसंद न आवे। हमारी समझ में जो नाटक किसी काम का नहीं है, उसी की और लोग लंबी चौड़ी प्रशंसा कर सकते हैं। जो मनुष्य कुछ भी समझ रखता है, वह किसी ग्रन्थ को पढ़ने के समय उसके सम्बन्ध में अपनी कोई न कोई, अच्छी या बुरी, सम्मति भी अवश्य ही स्थिर कर लेता है। जब हमारा कोई मित्र हमें कोई नई पुस्तक लाकर पढ़ने के लिये देता है, तब सत्र से पहले हम उससे यही प्रश्न करते हैं कि यह पुस्तक कैसी है, और तब उसके उपरान्त हम स्वयं उस पुस्तक को पढ़कर उसके सम्बन्ध में अपना भी कोई मत स्थिर करते हैं। एक बार किसी पुस्तक को पढ़कर जो मत निश्चित किया जाता है, दो तीन बार विशेष ध्यानपूर्वक उसी पुस्तक को पढ़ने पर उस मत में परिवर्तन भी हो सकता है। घटिक ज्यों ज्यों हम किसी पुस्तक का अधिकाधिक अध्ययन करते हैं, त्यों त्यों मत स्थिर करने में हमारी असमर्थता और कठिनता बढ़ती जाती है, और इसी कठिनता को दूर करने के लिये अच्छे आलोचकों की आवश्यकता होती है। यदि हम केवल अच्छी पुस्तकें

पढना चाहे और निकम्मी या रद्दी पुस्तकों से बचना चाहे तो अच्छे आलोचकों की सम्मतियाँ हमारे बहुत काम की हो सकती हैं।

काव्य का विवेचन करते हुए हम यह बात बतला चुके हैं कि किसी कवि की कृति को अच्छी तरह समझने के लिये यदि उस कवि के प्रति श्रद्धा नहीं तो कम से कम सहानुभूति तो अवश्य होना चाहिए। श्रद्धा या सहानुभूति का अभाव हमें उस कवि या लेखक की आत्मा तक पहुँचने ही नहीं देता। यही कारण है कि श्रद्धा या सहानुभूति के अभाव में तथा मन में राग द्वेष का भाव रखकर जो आलोचना की जाती है, उसका विद्वानों में कोई आदर नहीं होता। यदि ध्यानपूर्वक देखा जाय तो ऐसी आलोचना कोई आलोचना ही नहीं होती। यहाँ हम सक्षेप में यह बतलाना चाहते हैं कि इस श्रद्धा और सहानुभूति के अतिरिक्त समालोचक में और किन किन गुणों की आवश्यकता होती है।

सब से पहले समालोचक को विद्वान्, बुद्धिमान्, गुणग्राही और निष्पक्ष होना चाहिए, और जिसमें ये सब गुण न हों, उसको समालोचना के काम से दूर ही रहना चाहिए। जिस समालोचक में ये सब गुण होंगे, वह बहुत सहज में आलोच्य ग्रन्थ की बातों का मर्म समझ जायगा। आलोचक का मुख्य कार्य यह है कि वह आलोच्य ग्रन्थ को उसके निलकुल वास्तविक स्वरूप में देखे। किसी बुरे भाव अथवा पक्षपात से प्रेरित होकर वह जो कुछ कहेगा, उसकी गणना निन्दा अथवा स्तुति में ही होगी, उसके उस कथन को आलोचना में स्थान न मिलेगा। समालो-

आलोचक के
आवश्यक गुण

चक्र यदि विद्वान न होगा, तो वह ग्रन्थ के गुणों को न समझ सकेगा, यदि वह बुद्धिमान न होगा तो चीर नीर के विभेक में असमर्थ होगा, और यदि वप निष्पत्त न होगा, तो उसका विवेचन निरर्थक और अप्राप्त होगा। ममालोचक के लिये आवश्यक विद्वत्ता, बुद्धिमत्ता और गुणप्राप्तकता तो वदुत मे लोगों मे हो सकती और होती है, पर राग द्वेष या पक्षपात से वदुत ही कम लोग वचते या पच सकते हैं। अँगरेजी के सुप्रसिद्ध विद्वान और साहित्यज्ञ जान्सन के विषय में कहा जाता है कि जिन लेखकों के विचारों और सिद्धान्तों मे उनकी सहानुभूति होती थी, उनके प्रयोगों की आलोचना तो वे बहुत ही ठीक ढंग से करते थे, पर जिनके विचारों के साथ उनकी सहानुभूति नहीं होती थी, उनके ग्रन्थों की आलोचना के समय उनकी साहित्यिक जानकारी न जाने वहाँ चली जाती थी और वे वदुत बुरी तरह से उमरी खर लिया करते थे। पोप और एडिसन के साहित्यिक आदर्शों का जान्सन बहुत आदर करते थे, इसलिये उनका जीवनचरितों में उन्होंने उनकी कृतियों की बहुत ही योग्यतापूर्वक आलोचना की है। पर राजनीतिक विरोध के कारण मिल्टन की और व्यक्तिगत द्वेष के कारण ग्रे की कृतियों में उन्हें कुछ भी गुण न दिखाई दिए। हमारे यहाँ हिन्दी में भी ऐसे आलोचकों की कमी नहीं है जो कुछ विद्या और बुद्धि रखते हुए भी या तो पक्षपात-वश ग्रन्थों की आवश्यकता से अधिक प्रशंसा कर चलते हैं और या द्वेषवश उनकी धूल उड़ाने लगते हैं। बात यह है कि अनुचित पक्षपात और द्वेष दोनों ही मनुष्य की आँखों के आगे एक ऐसा परदा डाल देते हैं जिसके कारण या तो उन्हें दोषों और

गुणों का ठीक ठीक पता ही नहीं चलता, और या वे जान बूझकर उनकी ओर ध्यान नहीं देते। हम इस विषय में और अधिक कुछ न लिखकर केवल यही कहना यथेष्ट समझते हैं कि इस पक्षपात या द्वेष के कारण कभी कभी छोटे मोटे अनर्थ और अन्याय भी हो जाते हैं। किसी ग्रन्थ की पक्षपातपूर्ण समालोचना देखकर बहुत से लोग उन पुस्तकों के पढ़ने में व्यर्थ अपना समय और धन गँवा सकते हैं, और द्वेषपूर्ण समालोचना के कारण वे किसी अच्छे ग्रन्थ से लाभ उठाने से वंचित रह सकते हैं। अतः समालोचक के लिये पंडित और समझदार होने के अतिरिक्त निष्पक्ष होने की भी बहुत बड़ी आवश्यकता होती है। ऐसे समालोचक की समालोचना से ही साहित्य की भी उन्नति होती है और पाठकों का भी लाभ होता है।

समालोचक होने के लिये ऊपर बतलाए हुए कतिपय प्राकृतिक गुणों की तो आवश्यकता होती ही है, पर साथ ही समालोचना के लिये एक विशेष प्रकार की बुद्धि या सामर्थ्य की भी आवश्यकता होती है। कभी कभी देखने में आता है कि अच्छे अच्छे पंडित और विद्वान् उतनी अच्छी समालोचना नहीं कर सकते, जितनी अच्छी और सटीक समालोचना उनसे कम विद्या और योग्यता के लोग करते हैं। एक साधारण बुद्धिमान् पाठक भी कभी कभी किसी ग्रन्थ के सवध में बहुत ही दृढ़ हो सकता है और बहुत ही उपयुक्त सम्मति प्रकट कर सकता है। उस सम्मति तथा आलोचना पंडित चकित हो सकते हैं। है कि उसकी सम्मति विषय

पक्षपात आदि से विलकुल शून्य होती है। यह ठीक है कि जिस व्यक्ति का काम ही प्रायः अध्ययन और समालोचना करना है, वह समालोचना के नियमों, और रीति आदि से विशेष परिचित होगा और उसका ज्ञान-भांडार भी साधारण पाठकों के ज्ञान-भांडार की अपेक्षा अधिक पूर्ण होगा। पर उसकी आलोचना तभी काम की होगी जब उसमें आलोचना करने की शक्ति पूर्ण रूप से होगी और उसकी आलोचना राग द्वेष या पक्षपात आदि से मुक्त होगी। करने को तो आलोचना सभी लोग कर लेते हैं, पर आलोचना भी एक प्रकार की कला है और उसके लिये एक विशेष प्रकार की योग्यता तथा जिज्ञा की आवश्यकता होती है। साथ ही उसे अपने मन तथा विचारों पर भी अधिकार होना चाहिए। यदि उसमें इन बातों का अभाव होगा, तो वह न तो ठीक ठीक और न उदारतापूर्वक विचार कर सकेगा। उस दशा में उसकी आलोचना या सम्मति का भी कोई आदर न होगा।

अब हम एक दूसरे प्रकार की आलोचना के सम्बन्ध में, जिसे तुलनात्मक आलोचना कहते हैं, कुछ बातें बतलाना चाहते हैं। किसी एक पुस्तक की आलोचना करते समय कुछ लोग उसी विषय की और भी एक, दो या अनेक पुस्तकों अपने सामने रख लेते हैं, और उन पुस्तकों से तुलना करते हुए वे आलोच्य पुस्तक की आलोचना करते हैं। आलोचना का यह ढंग बहुत अच्छा है, क्योंकि इसमें हम बात का पता लगता है कि एक ही विषय पर भिन्न भिन्न लेखकों ने किस प्रकार विचार किया है, अपने अपने विचारों को उन लोगों ने किस प्रकार प्रकट किया है, किसकी रुचि और वर्णनशैली

कैसी है, किसमें किन बातों की विशेषता और किसमें किन बातों की न्यूनता है, इत्यादि इत्यादि। हमारे यहाँ अभी इस प्रकार की आलोचना का बहुत ही सूक्ष्म रूप से आरम्भ हुआ है। उदाहरण के लिये पंडित पद्मसिंह शर्मा की बिहारी की आलोचना और पंडित कृष्णबिहारी मिश्र की देव और बिहारी की तुलनात्मक आलोचना है। अभी इस प्रकार की आलोचना के लिये बहुत ही विस्तृत क्षेत्र खाली पड़ा है। जिस समय हमारे यहाँ इस प्रकार की यथेष्ट आलोचनाएँ हो जायँगी, उस समय हमारे साहित्य की केवल मनोरञ्जकता ही नहीं बढ़ जायगी, बल्कि और भी अनेक प्रकार से उसकी उन्नति होगी, क्योंकि ऐसी आलोचनाएँ हमें विचार और रचना आदि के नए नए मार्ग दिखाती हैं और साहित्य में कूड़ा-कचड़ा नहीं इकट्ठा होने देती।

इस प्रकार के आलोचनात्मक साहित्य का अध्ययन भी बड़े काम का होता है। जब इस प्रकार का साहित्य प्रस्तुत हो जाता है, तब दूषित और अनुचित आलोचनाओं का मार्ग भी बंद हो जाता है। ज्यों ज्यों इस प्रकार का साहित्य तैयार होता जाता है, त्यों त्यों उसकी मनोरञ्जकता और उपयोगिता भी बढ़ती जाती है, और अंत में ऐसे साहित्य का एक अलग इतिहास तैयार हो जाता है, जो साहित्य के इतिहास के परिशिष्ट का काम देता है। बात यह है कि ज्यों ज्यों समय बीतता जाता है और ऐसी आलोचनाएँ तैयार होती जाती हैं, त्यों त्यों लोगों की विचार शैली और मत भी बदलता जाता है। इस उत्तरोत्तर परिवर्तन और परिवर्धन के कारण आलोचनात्मक साहित्य को जो रूप प्राप्त होता है, वह शुद्ध साहित्य के अध्ययन और मनन में बहुत बड़ा

सहायक होता है। यदि ऐसे साहित्य को हम शुद्ध साहित्यिक क्रमागत इतिहास की कुर्जी कहे तो कोई अत्युक्ति न होगी। अतः हिन्दोवालों को अब इस प्रकार की आलोचना की ओर भी ध्यान देना चाहिए और तुलनात्मक आलोचना के साहित्य की सृष्टि करनी चाहिए।

यह तो स्वतः सिद्ध बात है कि आलोचना उन्हीं ग्रन्थों की होती है जो प्रस्तुत और प्रकाशित हो चुकते हैं। जो ग्रन्थ बने ही न हों, भला उनकी क्या आलोचना होगी। इमलिये कुछ विद्वानों का मत है कि आलोचना से केवल पुराने ग्रन्थों के गुण दोष ही प्रकट

आलोचना और
साहित्य वृद्धि

होते हैं, नवीन साहित्य उत्पन्न करने में उससे कोई विशेष सहायता नहीं मिलती। कुछ लोगों का तो यहाँ तक मत है कि आलोचना से नए साहित्य की सृष्टि में बाधा होती है। पर यह मत ठीक नहीं है। यदि हम थोड़ी देर के लिये आलोचना को साहित्य की सृष्टि में बाधक भी मान लें, तो भी हम इस ससार-ध्यापी नियम को दबा नहीं सकते कि बाधक तत्व भी प्रकारांतर से साधक ही सिद्ध होते हैं। ससार में सभी जगह हम देखते हैं कि सदा स्वतन्त्रता और शासन, व्यक्तित्व और नियम, पुराने और नए तथा लकीर पीटने और नई बात निकालने में एक प्रकार का विरोध चलता रहता है। पर फिर भी कोई यह नहीं कह सकता कि शासन कभी स्वतन्त्रता में बाधक होता है, अथवा लकीर पीटनेवालों के कारण कोई नई बात नहीं उत्पन्न होनी पाती। दोनों पक्षों का झगडा सदा कुछ न कुछ चलता ही रहता है और जिस समय यह झगडा बहुत बढ़ जाता है, उसी समय

सिर से विकास और उन्नति होने लगती है। जिस समय स्वतंत्रता की मात्रा बढ़ते बढ़ते उच्छ्वसला का रूप धारण करने लगती है, उस समय कुछ कठोर शासन की आवश्यकता आ पडी होती है, और जिस समय शासन की कठोरता, भयकरता और उद्दता बढ़ जाती है, उस समय नए सिर से स्वतंत्रता की स्थापना हाती है। साहित्य क्षेत्र में यही दशा नए ग्रन्थों की रचना और आलोचना की है। जिस समय लेखक मनमाने ढंग से कलम चलाने लगते हैं और नी मे जो कुछ उटपटाँग आता है, सब लिख चलते हैं, जैसा कि आज कल हिंदी मे हो रहा है, उस समय आलोचक के अकुश की आवश्यकता होती है। आलोचना का अकुश लोगों को मनमाने रास्ते पर चलने से रोकता और ठीक मार्ग पर चलने के लिये बाध्य करता है। कुछ दिनों तक लोग आलोचको के बतलाए हुए मार्ग पर चलते हैं, पर आगे चलकर उस मार्ग से उक्ता जाते हैं और आलोचक के शासन से निकलकर नए नए मार्ग ढूँढने लगते हैं। जब वे कोई नया मार्ग ढूँढ लेते हैं, तब आलोचक उस मार्ग के कटक आदि दूर करके उसे परिष्कृत करने लगते हैं और लोगों को गड्ढे में गिरने से बचाने का उद्योग करते हैं। वस यह क्रम, ससार के अन्यान्य क्षेत्रों के क्रम के अनुसार, सदा चलता रहता है। ऐसी दशा में यह कहना कदापि उपयुक्त नहीं हो सकता कि आलोचना साहित्य की सृष्टि में बाधक होती है। यदि वह एक प्रकार से बाधक भी होती हो, तो भी प्रकारांतर से वह उस काम में अवश्य सहायक भी होती है। हाँ यह अवश्य है कि आलोचना सदा साहित्य के पीछे पीछे चलेगी और उसका नियंत्रण तथा शासन करती

रहेगी। ससार में जब कोई नया आन्दोलन अथवा नई बात उत्पन्न होती है, तब उसके सत्रध में बहुत कुछ विरोध, टीका-टिप्पणी और आलोचना आदि होती है। पर धीरे धीरे विरोधी अथवा आलोचक अपने आपसे नए विचारों और आदर्शों के अनुसूत्र बना लेते हैं और उन्हीं नए विचारों तथा नए सिद्धांतों के आधार पर नई नई बातें निकालकर नए ढंग से लोगों को उनका अर्थ बतलाने लगते हैं। अत आलोचना से डरने या घबराने की कोई बात नहीं है। उसे सदा पथदर्शक और सहायक समझना चाहिए।

प्रत्येक आलोचक को किसी ग्रन्थ या लेख आदि के मंत्रध में अपना मत प्रकट करने का पूरा पूरा अधिकार है। साथ ही उसे इस बात की भी स्वतंत्रता है कि वह और लोगों को भी अपने मत से सहमत कराने का उद्योग करे। एक विद्वान् का मत है कि जब किसी ग्रन्थ के सबध में बराबर के दो विद्वानों के परस्पर विरोधी मत होते हैं, उस समय एक की आलोचना और सम्मति का दूसरे की आलोचना और सम्मति से आपसे आप खटन हा जाता है और आलोचना का उद्देश ही सिद्ध नहीं होने पाता, क्योंकि हमें उस ग्रन्थ की उपयोगिता या अनुपयोगिता का कद भी पता नहीं लगने पाता। इसका कारण प्राय यही होता है कि जेम्स समालोचक बहुधा न्यायाधीश की भाँति नहीं, बन्दि बर्काल या प्रतिनिधि की भाँति अपना काम करते हैं और अपने पन आवश्यकता से अधिक समर्थन कर चलते हैं। यदि यह बात भी हो, तो भी हमें यह ध्यान अवश्य रखना चाहिए कि

चना में जो मत प्रकट किया जाता है, वह प्रायः आलोचक का व्यक्तिगत और निजी मत होता है। यदि आप की सम्मति में कोई पुस्तक आदर्श और हमारी समझ में बहुत ही साधारण हो, तो यही माना जायगा कि उस सन्ध में आपकी और हमारी सम्मति बिलकुल व्यक्तिगत है। अब यदि कोई तीसरा व्यक्ति बीच में आ पड़े और हममें से किसी के अनुकूल या प्रतिकूल अपना मत प्रकट करे, तो उस समय मानों उस प्रथम के सन्ध में एक और तीसरी व्यक्तिगत सम्मति सामने आ खड़ी होगी। तात्पर्य यह है कि सभी लोग अपनी अपनी योग्यता, विचार, रुचि और प्रवृत्ति आदि के अनुसार एक ही ग्रन्थ के सबध में अपना अलग अलग विचार प्रकट करेंगे, और उस दशा में इस घात का निर्णय करना बहुत ही कठिन हो जायगा कि अमुक ग्रन्थ की वास्तविक महत्ता या उपयोगिता कितनी है अथवा वह कहाँ तक अच्छा या बुरा है।

लार्ड जेफ्रे ने स्काट के सबध में जो निरवधि लिखे हैं, उनमें से एक निरवधि में उन्होंने कहा है—“काव्य का मुख्य उद्देश मन को आनन्द देना है। अतः जिस काव्य से जितने ही अधिक मनुष्यों को आनन्द मिले, वह उतना ही श्रेष्ठ है।” पर यह मत सर्वथा ठीक नहीं। तुलसीदास कृत रायारण तो लाखों करोड़ों आदमी पढ़ते हैं, और उन्हीं तुलसीदास की विनयपत्रिका से आनन्द उठानेवालों की संख्या अपेक्षाकृत बहुत ही कम है। यदि लार्ड जेफ्रे का उक्त मत ठीक मान लिया जाय तो फिर रामायण के आगे विनयपत्रिका का बहुत ही कम मूल्य या महत्व रह जायगा। पर जो लोग काव्य के अच्छे मर्मज्ञ हैं, वे कह सकते हैं

कि तुलसीदास के समस्त ग्रन्थों में काव्य की दृष्टि से विनयपत्रिका ही सर्वश्रेष्ठ है। चन्द्रकान्ता और चन्द्रका ता-सन्तति के आधे दर्जन से ऊपर सस्करण निकल चुके हैं। पर ठाकुर जगमोहनसिंह कृत श्यामास्वप्न को, जो उससे बहुत पहले का छपा हुआ है, आज तक दूसरे सस्करण का सौभाग्य भी नहीं प्राप्त हुआ। तो क्या इससे हम यह मान लें कि चन्द्रकान्ता उपन्यास बहुत अच्छा है और उसके सामने श्यामास्वप्न कोई चीज ही नहीं है? यदि सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाय तो पता चलेगा कि एक मात्र सर्वप्रियता या पूचार ही किसी ग्रन्थ की श्रेष्ठता का कोई प्रमाण नहीं है। जो वस्तु लाखों अशिषितों को बहुत अच्छी जान पड़े, पर सौ दो सौ शिषितों की दृष्टि में उसका कुछ भी मूल्य न हो, अथवा अपेक्षाकृत बहुत ही कम मूल्य हो, क्या उसी को आप श्रेष्ठ मानने के लिये तैयार होंगे? हमारी समझ में कदापि नहा। अतः यह सिद्धान्त निकलता है कि किसी ग्रन्थ की श्रेष्ठता, महत्ता या उपयोगिता आदि का ठीक ठीक पता लगाने के लिये हमें इस बात का ध्यान रखना आवश्यक है कि उसके सम्बन्ध में शिषितों और परिष्कृत रुचिवाले समझदारों की क्या सम्मति है। यदि हम केवल सर्वप्रियता और पूचार पर जायेंगे, तो बहुत संभव है कि साहित्य के अमूल्य रत्न हमारे हाथ ही न लगें और भूटे पत्थर या शीशे के टुकड़े ही हमारे पड़े पड़ें। हमारे इस कथन का मुख्य तात्पर्य केवल यही है कि लोग अनेक प्रकार की आलोचनाओं के होते हुए भी इस बात का निर्णय कर सकें कि कौन सा ग्रन्थ जहाँ तक श्रेष्ठ और महत्वपूर्ण है।

ऊपर हमने जो विवेचन किया है, उसका मुख्य तात्पर्य यही

है कि आलोचनाओं में जो मत प्रकट किए जाते हैं, वे व्यक्तिगत रुचि के आधार पर होते हैं। इस व्यक्तिगत रुचि का एक और अंग है, जिसका विचार कर लेना आवश्यक जान पड़ता है। हम आज कोई ग्रन्थ पढ़ते हैं और उसके सवध में अपनी रुचि के अनुसार कोई मत स्थिर करते हैं। अब प्रश्न यह है कि क्या हमारा वही मत अतिम और निश्चित होता है, और क्या केवल उसी मत से सदा के लिये हमारा पूरा पूरा समाधान और सतोष हो जाता है? हम किसी पुस्तक को पढ़कर रुह बैठते हैं कि यह पुस्तक बहुत ही उपयोगी और शिक्षाप्रद है। पर क्या इतने से ही हमारा काम चल जाता है? कदाचित् नहीं चलता। यदि हम किसी ग्रन्थ का अवलोकन करके प्रसन्न हो जायँ, तो केवल हमारी वह प्रसन्नता ही उस पुस्तक के उत्तम होने के सवध में प्रमाण का काम नहीं दे सकती। उस पुस्तक को श्रेष्ठता का प्रमाणपत्र देने से पहले हमें इस बात की जाँच कर लेनी चाहिए कि उस पुस्तक से हमारा प्रसन्न होना न्यायसंगत था या नहीं। हमारी प्रसन्नता का वास्तविक कारण तो हमारी रुचि थी, और हमारी रुचि से भिन्न रुचि रखनेवालों को उस पुस्तक से कुछ भी आनन्द नहीं मिल सकता। बहुधा लोग पुस्तकों की उत्तमता की कसौटी अपना मत ही समझते हैं और रुचिवैचित्र्य का कोई ध्यान ही नही रखते। पर यदि एक बार उनके ध्यान में रुचि-वैचित्र्य का यह तत्व आ जाय, तो फिर उनके लिये उचित रूप से विचार करने का मार्ग प्रशस्त हो जायगा, और उस दशा में विचार सवधी उनकी सकीर्णता और दुराग्रह बहुत कुछ कम हो जायगा। जब हम

किसी पुस्तक के सबध में यह न कहकर कि पुस्तक ऐसी है, यह कहेंगे कि यह पुस्तक हमारी सम्मति में ऐसी है, तब मानों हम उस पुस्तक के सम्बन्ध में कोई विचार नहीं प्रकट करेंगे, बल्कि अपनी रुचि के सम्बन्ध में विचार प्रकट करेंगे। पर हाँ, इसके लिये कुछ उदारता और साहस की आवश्यकता होगी। अच्छे ग्रन्थों के गुण समझना कोई महज काम नहीं है, और यही कारण है कि उसके अध्ययन से बहुत ही कम लोग प्रसन्न होते हैं, और जो लोग थोड़ा बहुत प्रसन्न होते भी हैं, वे बहुधा उनके छोटे मोटे गुणों को ही देखकर प्रसन्न होते हैं। इनमें भी बहुत से लोग ऐसे होते हैं जो यह मानने के लिये जल्दी तैयार ही नहीं होते कि हममें इस ग्रन्थ को समझने की योग्यता नहीं है, अथवा उसके विषय से हमारा परिचय नहीं है। परन्तु उचित यही है कि हम किसी ग्रन्थ के छोटे मोटे गुणों से ही सन्तुष्ट होकर न रह जायँ और उसमें भली भाँति अवगाहन करके उसके उत्कृष्ट गुणों से परिचित होने का उद्योग करें। केवल इसी दशा में हम उस ग्रन्थ के विषय में ठीक तरह से विचार कर सकेंगे और उसके सम्बन्ध में अपना ऐसा मत स्थिर कर सकेंगे जिसका मत्र लोग आदर करें। यहाँ हम किसी ग्रन्थ की उत्तमता की एक और परीक्षा बतला देना चाहते हैं, साधारण पाठकों के लिये जिसका ध्यान रखना बहुत आवश्यक है। किसी पुस्तक के सम्बन्ध में अपना विचार या मत स्थिर करने के लिये हमें वह पुस्तक कई बार पढ़नी चाहिए। यदि प्रत्येक घेर पढ़ने में कुछ और अधिक आनन्द आवे, यदि प्रत्येक घेर के पारायण में उसके कुछ विशेष गुणों और उत्तमताओं का परिचय मिले

हमें समझ लेना चाहिए कि वह ग्रन्थ बहुत अच्छा और ध्यान पूर्वक पढ़ने के योग्य है। इसके विपरीत यदि उसे दूसरी या तीसरी बेर पढ़ने में कम अथवा कुछ भी आनन्द न आवे, तो हमें समझ लेना चाहिए कि कम से कम हमारे लिये उस पुस्तक में कोई सार की बात नहीं है। पर यदि हम केवल अपनी ही रुचि को सर्वोपरि मान ले, तो फिर हमें यह भी समझ लेना चाहिए कि हम किसी ग्रन्थ की आलोचना करने के अधिकारी नहीं हैं। सब से पहले हमें यह जानना चाहिए कि पुस्तकों से किस प्रकार आनन्द प्राप्त किया जाता है, और जब हमें यह बात मालूम हो जायगी, तब हम कभी अपने मत के सम्बन्ध में कोई आप्रह्न न करेंगे, क्योंकि उस दशा में हम स्वयं अपनी ही त्रुटियों से भली भाँति परिचित रहेंगे। इससे दूसरा लाभ यह होगा कि हम अपनी वे त्रुटियाँ भी दूर कर सकेंगे। पर ये सब बातें उन्हीं लोगों के काम की हैं जो अच्छी तरह और ध्यानपूर्वक साहित्य का अध्ययन करना चाहते हों। इस प्रकार के अध्ययन में वे लोग जितना परिश्रम करेंगे, उतना ही लाभ होगा। पर जो लोग यह समझते हों कि हमें तो सब कुछ पहले से ही आता है और इस पुस्तक की क्या सामर्थ्य है जो हमें कोई नई बात बतला सके, उन्हें अपने सुधार और उन्नति की आशा छोड़ देनी चाहिए।

मान लीजिए कि हमने कोई पुस्तक पढ़ी और उसके सबध में अपना कोई मत भी स्थिर किया। अब हम जानना चाहते हैं कि जो मत हमने स्थिर किया है, वह कहाँ तक काम के पुस्तक की कुछ प्रतियाँ ले

ऐसे मित्रों में घाँट डेते हैं जिनकी रुचि या योग्यता एक दूसरे से बहुत भिन्न है, और उन लोगों से उस पुस्तक के सम्बन्ध में सम्मति माँगते हैं। जब उन सब की सम्मतियाँ आ जायँगी, तब हम देखेंगे कि उन सब में आपस में बहुत बड़ा अन्तर और मत-भेद है। यद्यपि वे सब मित्र भिन्न भिन्न दृष्टियों से उस पुस्तक पर विचार करेंगे, पर फिर भी इसमें सदेह नहीं कि उस पुस्तक के महत्व या गुणों आदि के सम्बन्ध में उनमें से अधिकांश की सम्मति अनेक अंशों में एक दूसरे की सम्मति से मिलती जुलती होगी। यदि वह पुस्तक अच्छी होगी, तो हमारे अधिकांश मित्र भी उसकी प्रशंसा ही करेंगे। पर यदि वह पुस्तक साधारण कोटि की हुई, तो वे लोग भी उसे साधारण ही बतावेंगे। उस समय हम कह सकेंगे कि हमारे मित्रों ने किसी प्रकार का पक्षपात नहीं किया है और उनकी सम्मतियों का साधारण व्यक्तिगत सम्मतियों की अपेक्षा अधिक आदर होना चाहिए, क्योंकि वह सम्मति अधिक मत से स्थिर हुई है। अब जिन पुस्तक की हमारे दस पाँच मित्रों ने प्रशंसा की है, उसी की यदि कोई मित्र कुछ निंदा भी करे, तो हमारा कर्तव्य है कि हम उसकी सम्मति पर भी कुछ विचार करें और यह जानने का उद्योग करें कि उसने ऐसी सम्मति क्यों और किन आधारों पर दी है। और यदि भली भाँति विचार करने के उपरांत भी हमें उसके मत की पुष्टि करनेवालों कोई बात न मिले अथवा बहुत ही कम बातें मिलें, तो हमें समझ लेना चाहिए कि या तो उसने किसी प्रकार के द्वेष के कारण और या किसी प्रकार की अज्ञानता के कारण वह सम्मति दी है। आप पूछ सकते हैं कि हमारा इस उदाहरण क्या

सिद्धात निकला। इससे यह सिद्धात निकला कि किसी ग्रन्थ का महत्व या उपयोगिता आदि किस प्रकार प्रमाणित होती है। इसका तात्पर्य यही है कि किसी ग्रन्थ की उपयोगिता अथवा अनुपयोगिता आदि के सम्बन्ध में बहुत से शिक्षितों और समझदारों की जो सम्मति हो, वही मान्य होनी चाहिए। और यदि थोड़े से लोग उसके विपरीत अपनी सम्मति प्रकट करें, तो पहले हमें उनकी सम्मति पर विचार करना चाहिए, और यदि उनकी सम्मति में हमें तत्व की कोई बात न मिले तो हमें वह सम्मति अग्रगण्य समझकर छोड़ देनी चाहिए, क्योंकि जो ग्रन्थ अनेक आलोचकों की परीक्षा में ठीक उतरा हो और जिसके सबंध में बहुत कुछ वादविवाद के उपरांत भी लोगों की अनुकूल सम्मति हो, उसे उत्तम ग्रन्थ मानने में हमें कोई आनाकानी न होनी चाहिए। सारांश यह है कि बहुत कुछ विकट परीक्षाओं के उपरांत भी जो ग्रन्थ अच्छा ही ठहरे, वह तो अच्छा है ही, और जो उन विकट परीक्षाओं में अच्छा न ठहरे, वह साधारण या निकम्मा है।

एक बहुत प्रसिद्ध सिद्धान्त है कि जो वस्तु सब से अच्छी या उपयुक्त होती है, वहीं संसार में बच रहती है, और जो अनावश्यक या अनुपयुक्त होती है, वह नष्ट हो जाती है। स्थायी साहित्य के गुण साहित्य क्षेत्र में भी इस सिद्धान्त की सत्यता बहुत भली भाँति प्रमाणित हो जाती है। आज यदि कोई अच्छा ग्रन्थ प्रकाशित होता है, तो सर्वसाधारण में उसका बहुत आदर होता है, और जब तक लोगों का उससे मनोरञ्जन होता रहता है, तब तक वह पुस्तक बराबर चलती रहती है, उसका अस्तित्व

घरानर बना रहता है। पर जब उस पुस्तक में लोगों का मनोरञ्जन होना बन्द हो जाता है, तब उसकी उपयोगिता जाती रहती है और उसका अस्तित्व भी नष्ट हो जाता है। जिस समय उसका स्थान ग्रहण करने के लिये उससे अच्छी कोई पुस्तक साहित्य-क्षेत्र में आ जाती है, उस समय लोग उसका पढ़ना सर्वथा बन्द कर देते हैं। यही नहीं बल्कि कुछ दिनों के उपरान्त लोगों को इस बात का आश्चर्य होने लगता है कि किसी समय उस पुस्तक का जो आदर हुआ था, वह क्यों हुआ था। पर जो पुस्तकें केवल सामयिक नहीं होतीं- जिनमें बहुत दिनों तक काम आनेवाली बातें अथवा और कोई स्थायी गुण होते हैं, वे सैकड़ों और कभी कभी हजारों वर्षों तक बनी रहती हैं, और लोगों के विचारों, सभ्यता और ऋचि आदि के बहुत कुछ बदल जाने पर भी उनका अध्ययन निरन्तर होता चलाता है। इसका कारण यही है कि हमारे नैतिक और मानसिक जीवन में बहुत कुछ परिवर्तन आने जाने पर भी उनमें प्रकट किए हुए विचार आदि हमारे लिये अनुकूल, लाभदायक और ग्राह्य बने रहते हैं। जिस समय वे पुस्तकें रची जाती हैं, उस समय की दृष्टि से तो वे उपयोगी होती हैं, उसके पीछे भी बहुत दिनों तक उनकी उपयोगिता बनी रहती है। बहुत समय बीत जाने पर भी उनमें लोगों को उत्साहित करनेवाले तत्व वर्तमान रहते हैं। जब इस प्रकार किसी पुस्तक का बहुत दिनों तक अस्तित्व बना रहता है और सैकड़ों वर्षों बीत जाने पर भी लोग बड़े चाव से उसे पढ़ते चलते हैं, तब ही वह पुस्तक व्यक्तिगत सम्मतियों और आक्षेपों आदि के क्षेत्र से बाहर निकल जाती है और उसकी उपयोगिता तथा उच्चता

सर्वमान्य हो जाती है। फिर उसके सम्बन्ध में किसी प्रकार का मतभेद या विवाद नहीं रह जाता। इसी कोटि के ग्रन्थ साहित्य क्षेत्र में रत्न कहलाने के अधिकारी होते हैं और सभी देशों तथा सभी युगों में उनका समान आदर होता है।

साहित्य की महत्ता का सब से बड़ा प्रमाण उसका स्थायी होना है। पर यह प्रमाण हमें उन्हीं ग्रन्थों के सबध में मिल सकता है, जो आज से दो चार सौ या हजार दो हजार वर्ष पहले के बने हों। अब जो ग्रन्थ बहुत थोड़े दिनों के बने हों, उनकी उपयोगिता की परीक्षा किस प्रकार हो सकती है? ऐसे किसी ग्रन्थ को देखकर हम यह नहीं कह सकते कि तुलसीकृत रामायण की भाँति तीन सौ वर्ष बीत जाने पर उस ग्रन्थ की क्या दशा होगी। फिर भी हम अपने ज्ञान और अनुभव की सहायता से किसी ग्रन्थ के विषय में यह कह सकते हैं कि वह स्थायी होगी या नहीं। पर हमारा यह कथन विलकुल ठीक और निश्चित नहीं हो सकता, क्योंकि हम यह नहीं कह सकते कि आगे चलकर पाठकों की रुचि में कहीं तक परिवर्तन हो जायगा, और शीघ्र ही इससे भी अच्छे और स्थायी ग्रन्थों की रचना हो जायगी या नहीं। अतः आधुनिक साहित्य की उपयोगिता जानने के लिये हमें आलोचकों की सम्मतियों का ही सहारा लेना पड़ेगा। एक विद्वान् का मत है कि यदि तुम अच्छी और पढ़ने योग्य पुस्तक देखना चाहो, तो बाजार में जाकर कोई पुस्तक देखो, और चार-पाँच वर्ष के उपरांत फिर बाजार में जाओ। उस समय यदि वही पुस्तक फिर तुम्हें विकती हुई दिग्राई दे, तो जान लो कि वह पुस्तक अच्छी और पढ़ने के योग्य है। इससे भी यही सिद्धान्त

निकलता है कि जो पुस्तक जितने ही अधिक समय तक बनी रहे, वह उतनी ही अच्छी है। पर इन सिद्धांतों से साधारण पाठकों का काम नहीं चल सकता। आप सब लोग से यह आशा नहीं कर सकते कि वे किसी पुस्तक के प्रकाशित होने के उपरांत बारह वर्षों तक उसकी उपयोगिता के प्रमाण की प्रतीक्षा करें और तब उसके उपरांत वे उसे लेकर पढ़ें। आज कल तो पुस्तकों के तैयार होते ही लोग उनको पढ़कर उनके विषय की सब बातें जानना चाहते हैं। ऐसे लोग यदि यह जानना चाहें कि कौन सी पुस्तक पढ़ने योग्य अथवा अच्छी है और कौन सी न पढ़ने योग्य और निकम्मी है, उनको यही देखना चाहिए कि किसी पुस्तक के सन्ध में अधिकांश विद्वानों और आलोचकों की क्या सम्मति है।

अन्त में हम यही कहना चाहते हैं कि पुस्तकों के महत्व और उपयोगिता आदि का निर्णय करना बहुत ही कठिन है।

उपसंहार

किसी पदार्थ को देखकर उसका वास्तविक स्वरूप समझना केवल कठिन ही नहीं, प्रायः

असंभव भी है। हम तो अपनी योग्यता, संस्कार और रचि आदि के अनुसार ही उसका स्वरूप समझेंगे। साहित्य के महत्व का निर्णय करने के लिये चाहे हम कितने ही निष्पक्ष क्यों न बन जायें, पर हमें सदा इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि साहित्य की सृष्टि सदा व्यक्तियों से होती है, और उसमें जो कुछ कहा जाता है, वह भी व्यक्तियों के उद्देश्य से ही। उसमें अनेक विषयों पर अनेक प्रकार से विचार होता है। उससे लोगो में उत्तेजना फैलती है, सहानुभूति भी उत्पन्न होती है, मनोराग भी उत्पन्न होते हैं और इसी प्रकार की और न जाने कितनी बातें



होती हैं। इसके अतिरिक्त साहित्य का प्रभाव बहुत कुछ रुचि पर भी अवलंबित रहता है, और इसी लिये सब कठिनाइयों को पार करने के उपरांत भी यहाँ आकर साहित्य का विवेचन करने वाले को हार माननी पडती है। आलोचना से हम न्यक्तित्व और रुचि-वैचित्र्य को कभी अलग नहीं कर सकते और हमें मानना पडता है कि इसमें मतभेद का होना सर्वथा अनिवार्य है। इससे किसी को दुःखी नहीं होना चाहिए, बल्कि यह तो एक प्रकार से प्रसन्नता और सन्तोष की बात है। अन्त में फिर वही रुचि की प्रधानता का प्रश्न हमारे सामने आता है। पर इस सब में भी हम इतना अवश्य कह देना चाहते हैं कि शिक्षा और समय आदि की सहायता से हम अपनी रुचि में भी बहुत कुछ सुधार करके उसे सस्कृत कर सकते हैं। यदि हम साहित्य के अध्ययन से पूरा पूरा लाभ उठाना या आनन्द प्राप्त करना चाहे, तो हमें विद्वानों के दिखलाए हुए मार्ग पर आप से आप चलने का उद्योग करना चाहिए। बिलकुल दूसरों के भरोसे न-तो कोई काम हो सकता है और न होना ही चाहिए।

उन ग्रंथों के नाम जिनसे इस पुस्तक के
प्रणयन में सहायता ली गई है ।



- (१) जगन्नाथ पंडितराज—रसगगाधर ।
- (२) धनजय—दृगरूपक ।
- (३) मम्मट—काव्य प्रकाश ।
- (४) विश्वनाथ कविराज—साहित्य दर्पण ।
- (५) Bain—Rhetoric, The Emotion and the Will.
- (६) Dewy—Psychology,
- (७) Hudson—An Introduction to the Study of
Literature,
- (८) Keith—The Vedic Akhyana and the Indian
Drama J R A S 1911
- (९) Macdonell—Sanskrit Literature
- (१०) Minto—Manual of English Prose Literature
- (११) M M Har Prasad Shastri—The Origin of
Indian Drama J A S B 1909
- (१२) Rawlinson—Foreign influence in the Civil-
ization of Ancient India 900 B C -400 A D
- (१३) Ridgeway—Dramas and Dramatic Dances
- (१४) Vaswani—The Secret of Asia
- (१५) Worsfold—Judgement in Literature

- (१६) Encyclopædia Britannica—Articles on Poetry, Drama, and Fine Arts
- (१७) Encyclopædia of Ethics and Religion—Article on Drama
- (१८) प० रणछोड भाई उदयराम—नाट्य-शास्त्र ।
- (१९) प० अयोध्यासिंह उपाध्याय प्रियप्रवास ।
- (२०) प० गंगाप्रसाद अग्निहोत्री—रसवाटिका ।
- (२१) वा० गुलावराय - नवरस ।
- (२२) वा० जगन्नाथदास रत्नाकर—हरिश्चंद्र काव्य ।
- (२३) वा० जगन्नाथप्रसाद भानु-छन्द प्रभाकर, काव्य प्रभाकर ।
- (२४) भारतेंदु हरिश्चंद्र—सत्य हरिश्चंद्र, मुद्राराक्षस नाटक ।
- (२५) प० महावीरप्रसाद द्विवेदी—नाट्य-शास्त्र ।
- (२६) प० रामचन्द्र गुप्त—बुद्ध-चरित ।
- (२७) प० रामनरेश त्रिपाठी—कविता-कौमुदी भाग १, २ ।
- (२८) प० लोचनप्रसाद पांडेय—कविता-कुसुम-माला ।
- (२९) प० श्रीधर पाठक—मनोविनोद ।
- (३०) प० सत्यनारायण कविरत्न—उत्तररामचरित, मालती माधव ।
- (३१) सरस्वती पत्रिका ।
- (३२) नागरीप्रचारिणी पत्रिका ।

अनुक्रमणिका



अक (रूपक का भेद) २४४ ।
अत करण, पाश्चात्य विद्वानों के
अनुसार २४८, उत्पत्ति २४८,
वृत्तियाँ २४७ ५० ।

अयिकादत्त व्यास २०१ ।

अग्निमित्र १८१ ।

अज्ञा गीत १८६ ८७ ।

अध्ययन का उग ४०, निर्माणकाल
, के क्रम से ३१ ।

अध्याय ३०३ ०४ ।

अनुपास (शब्दालकार) ३०० ०१

अनुभव ३१, उसका विषय ३० ।

अनुभाज २८०, उसके प्रकार २८० ।

अभिधा ६०, २९५ ।

अभिधा वृत्ति ६० ।

अभियाय १५४ ५५ । दे० 'नाटक' ।

अमरचन्द्र १७० ।

अमानत २१२ ।

अयोध्यासिंह उपाध्याय ९०, ९२ ।

अरिस्टाटल २२५ ।

अर्थ की रमणीयता ५ ।

अर्थालकार ३०० ०१ ।

अलकार २८, शब्द और अर्थ का
अस्थिर धर्म ३००, उसकी रचना
का सिद्धांत ३०२, सौंदर्य-
विधायक अलकार २४, हिंदी
कविता में अलकार ३००, उनका
विवेचन और प्रकार ३०२, उनका
स्थान (शैली में) २९९ ।

अवधारण, वाक्यों में २९३ ९४ ।

अध्याय (दृश्य वस्तु का भाग) २१९ ।

अधघोष (नाटकर) १८१ ।

असुर मय १७० ।

अहकार (अत करण की वृत्ति) २४८ ।

आकाश भाषित २२१-२२ ।

आर्यायन, छंदोबद्ध १०२, वेदों में
आर्यायन १६४ ।

आख्यायिका २९, १४३ ४५, उसका
रूप १४५ ४६, उद्देश १४७ ४८,
उस की रचना के सिद्धांत
१४५ ४८ ।

आत्मचिंतन २६ ।

- (१६) Encyclopædia Britannica—Articles on Poetry, Drama, and Fine Arts
- (१७) Encyclopædia of Ethics and Religion—Article on Drama
- (१८) प० रणछोड भाई उदयराम—नाट्य-शास्त्र ।
- (१९) प० अयोध्यासिंह उपाध्याय प्रियप्रवास ।
- (२०) प० गंगाप्रसाद अग्निहोत्री—रसवाटिका ।
- (२१) वा० गुलाबराय - नवरस ।
- (२२) वा० जगन्नाथदास रत्नाकर—हरिश्चंद्र काव्य ।
- (२३) वा० जगन्नाथप्रसाद भानु-छन्द प्रभाकर, काव्य प्रभाकर ।
- (२४) भारतेन्दु हरिश्चंद्र—सत्य हरिश्चंद्र, मुद्राराक्षस नाटक ।
- (२५) प० महावीरप्रसाद द्विवेदी—नाट्य-शास्त्र ।
- (२६) प० रामचन्द्र शुक्ल—बुद्ध-चरित ।
- (२७) प० रामनरेश त्रिपाठी—कविता-कौमुदी भाग १, २ ।
- (२८) प० लोचनप्रसाद पांडेय—कविता-कुसुम-माला ।
- (२९) प० श्रीधर पाठक—मनोविनोद ।
- (३०) प० सत्यनारायण कविरत्न—उत्तररामचरित, मालती माधव ।
- (३१) सरस्वती पत्रिका ।
- (३२) नागरोप्रचारिणी पत्रिका ।



अनुक्रमणिका

—२२१—

अक (रूपक का भेद) २४४ ।
 अत्र करण, पाश्चात्य विद्वानों के
 अनुसार २४८, उत्पत्ति २४८
 वृत्तियाँ २४७ ५० ।
 अक्विकादत्त व्यास २०१ ।
 अग्निमित्र १८१ ।
 अत्रा गीत १८६/७ ।
 अध्ययन का ढग ४०, निर्माणकाल
 के क्रम से ४१ ।
 अध्याय ३०३ ०४ ।
 अनुप्रास (शब्दालंकार) ३०० ०१
 अनुभव ३१, उसका विषय ३० ।
 अनुभार २८०, उसके प्रकार २८० ।
 अभिया ६०, २९५ ।
 अभिधा वृत्ति ६० ।
 अभिनय १५४ ५५ । दे० 'नाटक' ।
 अमरचन्द्र १७० ।
 अमानत २१२ ।
 अयोध्यासिंह उपाध्याय ९०, ९२ ।
 अमरमाल २२५ ।
 अर्थ की समशीलता ५ ।

अर्थालंकार ३०० ०१ ।
 अलंकार २८, शब्द और अर्थ का
 अस्थिर धर्म ३००, उसकी रचना
 का सिद्धांत ३०२, सौंदर्य
 विधायक अलंकार २४, हिंदी
 कविता में अलंकार ३००, उनका
 विवेचन और प्रकार ३०२, उनका
 स्थान (शैली में) २९० ।
 अवधारण, वाक्यों में २९३ ९४ ।
 अध्याय (दृश्य वस्तु का भाग) २१९ ।
 अश्वघोष (नाटककार) १८१ ।
 असुर मय १७० ।
 अहंकार (अत्र करण की वृत्ति) २४८ ।
 आकाश भाषित २२१-२२ ।
 आख्यान, छंदोबद्ध १०२, वेदों में
 आख्यान १६२ ।
 आख्यायिका २९, १७३ ४५, उसका
 रूप १४५ ४६, उद्देश १४० ४८,
 उस की रचना के सिद्धांत
 १४५ ४८ ।
 आत्मचिंतन २६ ।

कृतियों में तुलना ३४, उसकी सचित्र सामग्री २७, उसके कौशल के तत्त्व २७, उसके प्रति धृद्धा ३७, उसके प्रति सहानुभूति ३७, कवि पर काल का प्रभाव ४२, जाति का प्रभाव ५२, परिस्थिति का प्रभाव ५०, स्थिति का प्रभाव ५१, प्रतिभाशाली कवि ८७, कविप्रथा का अनुसरण ७९, प्रारंभ में हिंदी कवि ४९ ।

कविता ६५, आत्माभिव्यंजक कविता ९९, कविता और जीवन ९६, कविता और नीति ९७, कविता और पद्य ६३, ६४, कविता और प्रकृति ९०, कविता और विज्ञान ७१ ७६, कविता और विज्ञान में विरोध ८६, कविता और वृत्त ६९, कविता और सगीत ७०, कविता का उद्देश ९६, प्रभाव ६५, लक्षण ६४, लक्ष्य ६५, विवेचन ६३, स्वरूप ३७, उपयोगिता ९५, कविता की दशा, मुसलमानों के समय में ५०, कविता की विशेषता ६८, उसकी शक्ति ९२, कविता के वि-
कविता पर आर्नल्ड

९७, कारथाय ६४, कारलायल ६४, जान्सन ६४, वाट्स डटन ६४, मिल्टन ६४, रस्किन ६४, कविता जीवन की व्याख्या ९५, जीवन की कवितामय व्याख्या ६७, याज्ञविक्यात्मक कविता ९९, उसके विभाग ९९, उसकी विशेषता ९०, भारतीय कविता १०३, भाषात्मक कविता ९९, उसकी विशेषता ९९, कविता में उपदेश ८९, कविता में प्रकृति का प्रयोग ९१-९२, उस प्रयोग के प्रकार ९०-९४, कविता में प्रकृति के विरुद्ध बातों का समावेश ७८ ७९, कविता में रागात्मक भाव तथा कल्पनात्मक तत्त्व ६७, व्यक्ति संधिनी कविता ९९ ।

कविपुत्र १८० ।

कवियों की कृतियों में समता ४८ ।
कवियों के महत्त्व का आदर्श ९६ ।
कहानी दे० 'आर्यायिका' ।
काल की प्रकृति ४८, काल की प्रकृति तथा कवि ५१ ।

कालिदास १७३, १८१ ।
काव्य १६, १८, १९, २१, २९, ६०,

- ६३, काव्य (उपरूपक) २४४, काव्य और मनोवृत्ति २३, काव्य और मानव जीवन २२, काव्य और व्यक्तित्व २०, काव्य में आत्माभिव्यजन की घासना २३, काव्य का अर्थ १८, काव्य शैली का तत्व, २८२ ८३, काव्य का प्रधान गुण ०२, प्रयोजन १६, महत्त्व १६, विवेचन १८, उत्पत्ति का कारण २३, परिभाषा १८, मानव व्यापार में अनुरक्ति २३, श्रेणियाँ २६, काव्य के उपादाय २७, गुण २९६, तत्व २४६ ४७। लक्षण १९, विभाग २६, विषय ०५, विषयों के विभाग २६, गीतात्मक काव्य १०२, पश्चिमी विद्वानों के अनुसार काव्य २०, प्रकृत काव्य २७, चर्चानात्मक काव्य २७, काव्य के अतर्गत पुस्तकें ६३। काव्य कला २, ४, ६, ११, १६, १६, काव्य कला और संगीत कला का संबंध ११, काव्य-कला का आधार ११, काव्य कला की विशेषता १३, उसमें पुस्तकों का महत्त्व १६, उसमें सिद्धांतों का अनुसरण ६०।
- कीर्ति १६४।
 कृष्णाश्व १६५, १६६, १६७।
 कृष्णलीला ५०, १६०।
 केशवदास ४८, ४९।
 केशवराम भट्ट २०१।
 कौटिल्य १७४।
 कौवेरभाभिसार १६६, १६७।
 गद्य और कविता ६८, गद्य और पद्य ६८।
 गद्य-काव्य ६३, गद्य-काव्य का विवेचन १०४।
 गल्प द्वे० 'आख्यायिका'।
 गिरधरदास २०१।
 गिरीश घोष १२८, २०२।
 गीति काव्य का आरम्भ १५८, भारत में गीति काव्य १६३, चेद में गीति काव्य १६३।
 गुणादय १६९।
 गुणात्मक भाव २६१ ६७।
 गोपालचन्द्र २०१।
 गोष्ठी (उपरूपक) २४४।
 गौड़ी रीति २९७।
 ग्रन्थ और ग्रन्थकर्ता ३१।
 ग्रन्थ और छन्द की शक्ति ०८७।
 ग्रन्थ की उत्पत्तता का प्रमाण ३२५ २७, ग्रन्थ की सर्वप्रियता और श्रेष्ठता ३२३।

ग्रन्थकार का वास्तविक स्वरूप उसके
ग्रन्थ में ३२, ग्रन्थकार का परि-
चय ३२, उसके पत्रों का संग्रह
३३, प्रतिभाशाली ग्रन्थकार ४३,
५३, उसकी स्थिति ४३, ग्रन्थ-
कार के सामान्य गुण ४८ ।

प्रे ३१५ ।

चन्द्रकाता सतति ३२३ ।

चित्त (अन्त करण की वृत्ति) २४८,
पचदशी के अनुसार २४८,
वेदात के अनुसार २४८ ।

चित्तवृत्ति और भाव २६८ ।

चित्र में मूर्त आधार १४ ।

चित्र-कला २, ५, ८, आधार ८,
चित्रकला में मानसिकता ९,
चित्र कला में मूर्तता ९ ।

चित्रालकार ३०० ।

छन्द या वृत्त ३०५-०६ ।

छाया नाटक १७२-७३ ।

जगन्नाथदास रत्नाकर ८३ ।

जगमोहनसिंह ३२३ ।

जयदेव १७२ ।

जयशकर प्रसाद २०२ ।

जाति ५२, शक्तिशालिनी जाति का
प्रभाव ५५, जातियों के साहित्य
का अध्ययन ५७ ।

जातीय भाव ४५ ।

जातीय साहित्य ४४-४७, अर्थ ४५,
अध्ययन ५४, तुलनात्मक अध-
यन ५४, अध्ययन की प्रणाली
५४, जातीय साहित्य के इतिहास
का अध्ययन ४७, जातीयता
और साहित्य ४३ ।

जानूसन ३१५ ।

जीवनचरित ३५-३७, उसका
उपयोग ४१ ।

जीवन में संगीत का स्थान ७० ।

जेफ्रे (लार्ड) ३२२ ।

ज्ञान की अवस्थाएँ २५१ ।

डिम २४३ ।

डेमिटर १५८ ।

तुलनात्मक जाँच ४८, उसकी
प्रणाली ३४, ३५ ।

तुलर्मादास ३६, ४९, ७८, ८५,
८८, ३२२ ।

तोताराम २०१ ।

त्रोटक (उपरूपक) २४४ ।

दशरूपक १८२ ।

दीनदयाल गिरि ८३ ।

दूतागद १७२ ।

दुर्मल्लिका (उपरूपक) २२२

दुप्यत २२८

दृश्य (कथावस्तु या विभाग)

२११।

दृश्य काव्य ४, १०१, दृश्य काव्य

तथा श्रव्य काव्य १०५। ३०

‘नाटक’।

देव ७९।

दिजेदलाल राय २०२।

धनञ्जय १८२।

धार्मिक उत्सव, चीन, जापान,

भारत, यूनान आदि में १५८-५९।

धीरोत्त (नायक) २०८।

नट और रस २७५।

नाटक २६, नाटक के लक्षण ग्रन्थ

१६६, १६८, व्युत्पत्ति १५५,

परिभाषा १५४, व्युत्पत्ति १५५

५७, आरभ १५७-५९, वीरपूजा

से आरभ १३०, नृत्यों से आरभ

१६१, ऋग्वेद में नाटक १६३,

हरिवंश पुराण में उल्लेख १६६,

कौटिल्य के अर्थशास्त्र में वर्णन

१७४, कृष्ण के समय में नाटक

१६७, भारतवर्ष में नाटक का

आरभ १६४, अरब में १९८,

चीन के नाटक १९५-९७, पेरू

और मेक्सिको में १९८, मलय

और स्याम में १९१० मिस्र में

१९५-१९८ यूरोप, में १९२-९३,

ऑस्ट्रेलिया नाटक १९३-९४, आधु-

निक भारतीय नाटक १९९-२००,

हिंदी में नाटक २००-२०३,

उसका पहला अगिनय २०४,

उर्दू, गुजराती, बँगला, मराठी

आदि नाटक २०३, यूनानी

सुखात नाटक १८९-९०, रोमा

नाटक १९०-९२, संस्कृत नाटक

१९०-१९२, छाया नाटक १७२-

७३, नाटक की चार प्राचीन

रीतियाँ १७६, नाटक पर सा-

हित्य या अनुशासन १५७,

नाटक में अक्षर और कथावस्तु

२४०, अक्षर विभाग २३८, अक्षर

कार २४४, उद्देश २२१, उप

न्यास से तुलना २०६-०७,

दोनों का चरित्रचित्रण २१३,

कथावस्तु २०९-११, कथावस्तु

के पाँच (पाश्चात्य) विभाग २३६,

आरभ, विकास, चरम सीमा,

निगति या उत्तर और समाप्ति

या अंत २३६, कथावस्तु के पाँच

(भारतीय) विभाग २३७,

आरभ, यत्न, प्राप्ति, नित्य-

ताप और फलागम २३७, दोनों

की तुलना २३८, कथावस्तुके भेद, अधिकारिक और प्रासंगिक २२५, कथावस्तु का निर्वाह २३८ ४२, कथोपकथन के प्रकार २१६-२२, गुप्त भेद या रहस्य २१६-१८, घटना क्रम २१५, चरित्रचित्रण २१२-१३, छ तत्त्व २०९, देश काल २२२-३०, धर्म, अर्थ और काम की सिद्धि २३५, नायक नायिका २४४, नैतिक आदर्श २३३-३४, पात्र २१२, रचना के सिद्धांत २३५ ३८, रूपक और उपरूपक २४२, उनके भेद २४२ ४५, वर्जित विषय २४४, विरोध २३५, विशेषता २०७ ०८, विस्तार २०९, वृत्तिभेद २४४, सकलन ग्रन्थ २२० २५। काल सकलन २२५ ३०, स्थल-सकलन २३० २३१, सकलन और अरिस्टाटल २२५, सकलन और शेक्सपियर २२४, सकलन यूनानी है २०३, सूत्रधार और स्थापक १७० ७२, स्वगत कथन २१८ २१।

नाटक मढली, पारसी २२५।

नाटककार क उद्गार २३२, नाटक

कार और उपन्यासकार २१३; नाटिका (उपरूपक) २४४।

नाट्य के तत्व २०९।

नाट्य-कला (भारतीय) १७९-८२,

उस पर यूनानी प्रभाव १८२ ८४,

यूनानी नाट्यकला का विकास

१८७ ८८, नाट्यकला(भारतीय)

का विकास १७९-८२।

नाट्य शास्त्र १६७ ६८, उसकी

प्राचीनता १७७ ७९, भारतीय

नाट्य शास्त्र का विकास १७३-

७४, नाट्य शास्त्र सम्बन्धी

ग्रन्थ १६७ ६८।

नाट्य साहित्य (भारतीय) की सृष्टि

१६३-६८।

नाट्य रासक (उपरूपक) २४४।

नायक, नाट्य का एक तत्व २०५।

नायिका भेद ५०।

नारायणप्रसाद वेताय २०५।

निबन्ध १५०-५३।

नियत श्राव्य २१९।

नीति और कविता ९७।

नृत्य १६० ६१।

नेपथ्य १७६।

नेवाज २००।

नो (जापानी नाटक) १६२।

- पञ्चदशी २४८ ।
 पतञ्जलि १६५ ।
 पद विन्यास ३०३ ।
 पद्य और कविता ६४, ६९ ।
 परिच्छेद ३०३ ।
 परिज्ञान (ज्ञान की अवस्था) २५१ ।
 पर्या वृत्ति २९७ ।
 पागली रीति २९७ ।
 पाणिनि १६५ ।
 पाश्चात्य काव्य कला ५ ।
 पिशाल १६४ ।
 पीठमर्द २३० ।
 पूर्वरग १७६ ।
 पोष ३१५ ।
 प्रकरण २४३ ।
 प्रकरणिका (उपरूपक) २४४ ।
 प्रकृति और कविता ९०, प्रकृति का
 कवितामय चित्रण ८०, प्रकृति
 में कविता का उपयोग ९१,
 प्रकृति का कविता में प्रयोग ९३,
 प्रकृति दर्शन-जनित भावों में
 भिन्नता ९०, प्रकृति वर्णन पर
 मनोवृत्तियों का प्रभाव ९४ ।
 प्रजात्मक गुण (शैली के) ३०४ ।
 प्रजात्मक भाव २६०-६२, २६३,
 २६७ ।
 प्रजात्मक शक्तियों का प्रभाव ३०१ ।
 प्रतिभा २९ ३० ।
 प्रतिभावान् का भाषा ४० ।
 प्रसन्नराचव १७२ ।
 प्रसाद गुण २९७, प्रसाद गुण और
 रस २९८ ।
 प्रस्थान (उपरूपक) २४४ ।
 प्रहसन (रूपक का भेद) २४४ ।
 प्राचीन साहित्य में सूत्र और का
 रिना १९ ।
 प्रेक्षण (उपरूपक) २४४ ।
 प्रेक्षाट्ट दे० 'रगनाला' ।
 प्रेमान् रस २७६ ।
 प्रौढ़ा वृत्ति २९७ ।
 वदरीनारायण चौधरी २०१ २१० ।
 बलिवध नाटक १६६ ।
 घालरामायण १७०, १७२, १८२, २३८ ।
 विहारीलाल ७९ ।
 बुद्धि (अतः प्ररण की वृत्ति) २५०,
 बुद्धि का काम २८४, बुद्धि की
 निश्चयामकता २५०, मन की
 चेतन शक्ति २४९ ।
 बुद्धितत्व २८, २४६, २५०, २५१ ।
 बुद्धकथा १६९ ।
 माक्षण ग्रन्थ ८७ ।
 भगवद्भक्ति ४९ ।

की तुलना २३८, कथा-स्तुके भेद, अधिकारिक और प्रासंगिक २२५, कथा-स्तु का निर्वाह २३८-४२, कथोपकथन के प्रकार २१६-२२, गुप्त भेद या रहस्य २१६-१८, घटनाक्रम २१५, चरित्रचित्रण २१०-१३, छ तत्त्व २०९, देश-काल २२२-३०, धर्म, अर्थ और काम की सिद्धि २३५, गायक नायिका २४४, नैतिक आदर्श २३३-३४, पात्र २१२, रचना के सिद्धांत २३५-३८, रूपक और उपरूपक २४०, उनके भेद २४२-४५, वर्जित विषय २४४, विरोध २३५, विशेषता २०७-०८, विस्तार २०९, धृतिभेद २०४, सकलन त्रय २२२-२५। काल सकलन २२५-३०, स्थल सकलन २३०-२३१, सकलन और अरिस्टाटल २२५, सकलन और शेक्सपियर २२४, सकलन यूनानी है २२३, सूत्रधार और रथापक १७०-७२, स्वगत कथन २१८-२१।

नाटक मंडली, पारसी २२५।

नाटककार के उद्धार २३२, नाटक

कार और उपन्यासकार २१३, नाटिका (उपरूपक) २४४।

नाट्य के तत्व २०९।

नाट्य-कला (भारतीय) १७९-८२, उस पर यूनानी प्रभाव १८२-८४, यूनानी नाट्यकला का विकास १८७-८८, नाट्यकला (भारतीय) का विकास १७९-८२।

नाट्य शास्त्र १६७-६८, उसकी प्राचीनता १७७-७९, भारतीय नाट्य शास्त्र का विकास १७३-७४, नाट्य शास्त्र सबंधी ग्रन्थ १६७-६८।

नाट्य साहित्य (भारतीय) की सृष्टि १६३-६८।

नाट्य रासक (उपरूपक) २४४।

नायक, नाट्य का एक तत्व २०५।

नायिका भेद ५०।

नारायणप्रसाद बेताब २०५।

निबन्ध १५०-५३।

नियत श्राव्य २१९।

नीति और कविता ९७।

नृत्य १६०-६१।

नेपथ्य १७६।

नेवाज २००।

नो (जापानी नाटक) १६२।

पचदशी २४८ ।
 पतञ्जलि १६५ ।
 पद विन्यास ३०३ ।
 पद्य और कविता ६४, ६९ ।
 परिच्छेद ३०३ ।
 परिशाग (ज्ञान की अवस्था) २५१ ।
 पर्या वृत्ति २९७ ।
 पाशाली रीति २९७ ।
 पाणिनि १६५ ।
 पाश्चात्य काव्य कला ५ ।
 पिशाल १६४ ।
 पीठमर्द २३० ।
 पूरंग १७६ ।
 पोष ३१५ ।
 प्रहरण २४३ ।
 प्रकरणिका (उपरूपक) २४४ ।
 प्रकृति और कविता ९०, प्रकृति का
 कवितामय चित्रण ८०, प्रकृति
 में कविता का उपयोग ९१,
 प्रकृति का कविता में प्रयोग ९३,
 प्रकृति दर्शन-जनित भावों में
 भिन्नता ९०, प्रकृति वर्णन पर
 मनोवृत्तियों का प्रभाव ९४ ।
 प्रज्ञात्मक गुण (शैली के) ३०४ ।
 प्रज्ञात्मक भाग २६०, ६२, २६३,
 २६७ ।

प्रज्ञात्मक शक्तियों का प्रभाव ३०१ ।
 प्रतिभा २९, ३० ।
 प्रतिभावान् की भाषा ४० ।
 प्रसन्नराधय १७२ ।
 प्रसाद गुण २९७, प्रसाद गुण और
 रस २९८ ।
 प्रस्थान (उपरूपक) २४४ ।
 प्रहसन (रूपक का भेद) २४४ ।
 प्राचीन साहित्य में सूत्र और का
 रिका १९ ।
 प्रेक्षण (उपरूपक) २४४ ।
 प्रेक्षागृह दे० 'रमशाला' ।
 प्रेमान् रस २७६ ।
 गौड वृत्ति २९७ ।
 बन्दी नारायण चौधरी २०१, २१० ।
 बलिपथ नाटक १६६ ।
 बालरामायण १७०, १७२, १८२, २३८ ।
 बिहारोलाल ७९ ।
 बुद्धि (अतः करण की वृत्ति) २५०,
 बुद्धि का काम २८४, बुद्धि की
 निश्चयामरता २५०, मन की
 चेतन शक्ति २४९ ।
 बुद्धितत्व २८, ५४६, २५०, २५१ ।
 बृहत्कथा १६९ ।
 ब्राह्मण ग्रन्थ ८७ ।

भक्ति रस २७६ ।
 भट्ट नारायण (नाटककार) १८२ ।
 भद्रबाहु १६६ ।
 भरत मुनि १६८, १७३, २६८ ।
 भरत का समय १७३ ।
 भवभूति (नाटककार) ८५ १७२, १८२ ।
 भाण ४३ ।
 भाणिका (उपरूपक) २४४ ।
 भारतसौभाग्य २१० ।
 भारतीय काव्य कला ५ ।
 भाव २६२-६७, अतःकरण के धर्म
 है २६९, इन्द्रिय जनित २५८-
 ५९, गुणात्मक २६२-६७, प्रज्ञा
 त्मक २६०-६२, २६७,
 रागात्मक २६०, भाव और
 चित्तवृत्ति २२६, भाव के प्रकार
 २५६-७७, भाव या मनोवेग
 २५५, व्यभिचारी भाव २७८
 ७९, संचारी भाव २६७, सौंद-
 र्यविवेकी भाव २६४, स्थायी
 भाव २७३-७४, भावाभास
 तथा रसाभास २७७, भावाश्रित
 नृत्य १९२ भावों का काम २८४,
 भावों का विनिमय ५५, भावों
 के प्रकार २५६-५७, भावों की
 प्रधानता २६७, व्याख्या २८३-८४ ।

श्रेणियाँ २५६, शैली में भावों
 की प्रौढ़ता २९१ ।

भास १८१ ।

भित्तारीदास ७८ ।

भूगर्भ शास्त्र ३१२-१३ ।

मधुरा वृत्ति २९७ ।

मन (अतःकरण की वृत्ति) २४८;

मन का परिचालन २५६, मन
 की तरंग २५३, व्याख्या, पाश्चात्य
 विद्वानों के अनुसार ४८-४९,
 सदायात्मक वृत्ति है २४८ ।

मनोराग दे० 'मनोवेग' ।

मनोवृत्ति, मनुष्य की २३, विभाग
 २६, उनका सम्मिश्रण २४ ।

मनोवेग या भाव २५५-५६ ।

मय १६९-१७० ।

मस्तिष्क की बनावट २४८ ।

महाकवियों की विशेषता ५३ ।

महाकाव्य १०२, १६४ ।

महानाटक २३८ ।

महाभारत १६६, १७२ ।

महावीर चरित १७२, १८२ ।

महावीर स्वामी १६६ ।

माधुर्य गुण २९७, माधुर्य गुण और
 रस २९८, माधुर्य शैली ३०४ ।

मानव व्यापार की अनुरक्ति १०४ ।

भाग १९२ ।
 मिल्टन ३१५ ।
 मुदाराक्षस २२२ ।
 मूर्ति कुला २, ४, ८, उद्देश ८ ।
 मेम्डानल १६४ ।
 मैथ्यू आर्टिड २९, ७३ ।
 यति (छन्द) ३०६ ।
 यमक (शब्दालकार) ३०१ ।
 यशोमूर्ति १८२ ।
 युरोप में मध्यकालिक शिक्षा का
 आदर्श ४६ ।
 रगभूमि, यूनानी २३० ।
 रगरम १६२ ।
 रगशाला, अंग्रेजी ढग की २०३,
 चीनी रगशाला १९७, भारतीय
 १७४ ७६, यूनानी १९०, रामगढ़
 की १७८, बंगला, गुजराती,
 मराठी, हिंदी २०३ ०५, रग
 शाला का प्रकार १७४, रचना
 १७५ ।
 रचना और रचयिता ३०, रचना
 पर लेखक की व्यक्तिगत छाप
 ५८, रचना शैली ३६, रचना
 शैली से सहायता ४३ ।
 रत्नाचमत्कार, शैली का २८२ ।
 रचयिता और रचना ३० ।

रस, नाट्य का तत्व २०९, रस और
 नट २७५, रस और नाटक
 २७५, रस और स्थायी भाव
 २७४, रस का अनुभव २६८ ७०,
 रस की निष्पत्ति २६८, रस की
 प्रधानता २९६, रस की प्रधानता
 शास्त्रों में २६७ ६८, रस की
 व्याख्या २७०, रस निरूपण,
 साहित्यिकों के अनुसार २६७
 ७३, रसाभास २७७, रसों का
 वर्गीकरण २७५ ७६, रसों के
 संचार का उद्देश १०३ ।

रसमगावर १९ ।

रसविलास ७९ ।

राखालदास वद्योपाध्याय १३० ।

रागात्मक गुण (शैली के) ३०४ ।

रागात्मक तन्त्र २८, ४६ ।

रागात्मक भाव ६३ ।

राजशेखर १७०, १७२ १८२, २३८ ।

राधाकृष्ण दास २०२ ।

रामचंद्र शुक्ल ८१ ।

रामलीला १६० ।

रामानंद ४९ ।

रामायण १६२, १७२, २११, ३२२ ।

रासक (उपलक्षण) २४४ ।

रिचये तथा उसके मत का वर्णन १६७ ।

रीति ३९, रीति और समास २९७,
 रचना शैली में रीति २९७ ।
 रचि वेचिय ३७, आलोचना में
 ३२४, लेखकों में २८७, रचि
 वेचिय और व्यक्ति ३३२ ।
 रूपक १०२, १५४, भेद २४२-४३ ।
 दे० 'गाटक' ।
 रूपसौंदर्य २८ ।
 लक्षणा वृत्ति ६० ।
 लक्षणा शक्ति २९५ ।
 लक्ष्मणसिंह २०१ ।
 ललित कला २, ३, ५, ६, ललित
 कलाओं का आधार ६, उनका
 ज्ञान १२, श्रेणियाँ ४, तत्त्व ६,
 भेद २, ४, मूर्त आवार ४ ।
 लल्लूलाल ५८ ।
 लेखक और शब्दभांडार २८६ ।
 लेखन शैली ३९, ५८ ।
 लोलट्ट भट्ट २६८, २६९ ।
 लोलिवराज २१ ।
 वक्रोक्ति (शब्दालंकार) ३०१ ।
 वज्रनाम १६६, १६७ ।
 वत्सल रस २७६ ।
 वर्णन, सजीव ११६, वर्णन शैली १११ ।
 वर्ण पर कवि और वैज्ञानिक ७५ ।
 वहलभाचार्य ४९ ।

वस्तु १०७, नाटक और उपन्यास
 का एक तत्त्व २०९ ।
 वाक्य २८९, वाक्य और विषय
 विवेका २९१, वाक्य और व्य
 ग्यार्थ २९६, वाक्य और शैली
 २८९, वाक्य में अवधारण का
 सस्थान २९२, वाक्य की सुदरता
 २९३, वाक्यों की रचना २८९,
 पारस्परिक संबध ३०४, विस्तार
 २९१, सक्रमण ३०४, जटिलता
 २२९, विशेषता २८९, प्रकार
 २९०-९३, वाक्योच्चय २९०,
 समीकृत वाक्य २९३ ।
 वाक्योच्चय २९० ।
 वास्तु कला ४, ५, ७, वास्तु-कला में
 मूर्त आधार ७, वास्तु कला में
 मानसिक भावों की प्रधानता ८ ।
 विक्रमोर्वशी १६७ ।
 विचार, ज्ञान की अवस्था २०१ ।
 विज्ञान का उद्देश ७१, विज्ञान का
 स्थान, कवि-रूप में ८९, विज्ञान
 और कविता ७१, विज्ञान और
 कविता में विरोध ८६ ।
 विट २२९ ।
 विदूषक २२९, विदूषक और हास्य
 १७३ ।

विदेशी शब्दों का प्रयोग और प्रयुक्त
 ३०७ ।
 विधायक कल्पना २०५ ।
 विषयपरिहा ३१२ ।
 विभाव या आलम्बा २६६, विभाव
 के प्रकार २७९ ।
 विराम (छन्द) ३०६ ।
 विरोध ३०१ ।
 विलासिका (उपरूपक) २४४ ।
 विशारद १७० ।
 विश्राम (छन्द) ३०६ ।
 विश्वनाथ पंडितराज २७६ ।
 विषय का अनुभव ३० ।
 शीथो २४४ ।
 वीरपूजा १६० ६२ ।
 वृत्त ३०५ ०६, मात्रा मूलक ३०६,
 वर्ण मूलक ३०६ ।
 वृत्ति २९७, अक्षररूप की वृत्ति
 २४७ ५०, शब्दों की वृत्ति २८८ ।
 वृत्तान्तसार २४८ ।
 वैज्ञानिक और कवि ७४, वैज्ञानिक
 श्लोक और कवि ८६-८७ ।
 वैज्ञानिक वाक्यों का उपयोग ८४ ।
 वैदर्भा रीति २९७ ।
 वैद्यजीवन २१ ।
 वैद्यावतस २१ ।

व्यंग्य (शब्दालंकार) २९६, नाक्य
 में व्यंग्य २९६ ।
 व्यजना वृत्ति ६० ।
 व्यजना शक्ति २९६ ।
 व्यभिचारी भाव २७८ ७९ ।
 व्यायोग २२०, २४३ ।
 ब्रजवाली दास २०० ।
 शकुंतला १८१, २२८, २७० ।
 शक्ति, शब्दों की २८८ ।
 शब्द की शक्तियाँ २८८, गुण २८८
 महत्व २८५, गीतगी २८६,
 वृत्ति २८८, सामर्थ्य २८८,
 सघटन २९१ ।
 शब्दालंकार ३००, शब्दार्थालंकार
 ३०४ ।
 शिलालिख १६५, १६६, १६७ ।
 शिल्पक (उपरूपक) २४४ ।
 शीतलाप्रसाद त्रिपाठी २०४ ।
 शूद्रक १८१ ।
 शोक्सपियर १०४, २२४ ।
 शैली २३३ ।
 शैली ३९, २८२, शैली और अनु
 भव २८५, शैली और शब्दभा
 ङार २८६, शैली और साहित्य
 ५८, कवि और सरल शब्द
 ३०८, कलात्मक विवेचना शैली

३०४, शैली का अनुशीलन ४१,
मूल तत्व २८५, रूप २८२,
काव्य और विचारों का बाल्य
रूप २८३, व्याख्या २८२, कवि
की उत्तरावस्था में शैली ४०,
मव्याप्तस्था में ४०, प्रारम्भा-
वस्था में ४०, शैली के गुण
३०४, उनका तुलनात्मक विवे-
चन ३०४, शैली के अध्ययन से
साहित्य की स्थिति विवेचना
५९, प्रज्ञात्मक शैली ३०४,
भारतीय शैली के आधार २९४,
रागात्मक शैली ३०४, शैली पर
विशेषता की छाप ४०, शैली में
माधुर्य ३०४, शैली में परिवर्तन
५८, शैली में सस्वरता ३०८,
निपथ प्रतिपादन शैली ३० ।

श्यामास्वप्न ३२३ ।

श्रद्धा ३७ ।

श्रव्य काव्य ४, श्रव्य काव्य तथा
दृश्य काव्य १०५ ।

श्रीगदित (उपरूपक) २४४ ।

श्रीधर पाठक ८२ ।

श्रीनिवास दास २०१ ।

श्रीपति कवि ७७ ।

शृङ्गार रस का आधिक्य ७६ ।

शृङ्गार सतसई ७९ ।

श्लेष ३०० ०१ ।

सकल्प का काम २८४ ।

सकलन दे० 'नाटक' ।

संगीत ५, संगीत का आधार १०,

संगीत का उद्देश ११, संगीत

की विशेषता १०, भावव्यजना

में संगीत ७०, जीवन में संगीत

का स्थान ७० ।

संगीत-कला २, १०, संगीत-कला

और काव्य कला में सन्ध ११ ।

संगीत रत्नाकर २७५ ।

सचारी भाव २६७, २७८ ।

सलापक (उपरूपक) २४४ ।

सत्यनारायण कविरत्न २०२ ।

सत्यहरिश्चन्द्र २२१ ।

सम्भ्यता और सौंदर्य ३ ।

समयानुक्रम रचना प्रणाली ३३ ।

समरूप वाक्य २९२ ।

समवकार २२९, २४३ ।

समास और रीति २९७ ।

समीकृत वाक्य २९२ ।

सर्वदमन २२८ ।

सर्जशाव्य २१८ ।

सरलता (शैली में) ३०४ ।

सदक २४४ ।

सहज ज्ञान २५१ ।
 सांसारिक पदार्थों का अनुभव १२,
 सांसारिक पदार्थों का आंतरिक
 ज्ञान १२, सांसारिक पदार्थों का
 बाह्य ज्ञान १२, सांसारिक पदार्थों
 की उपयोगिता और सुदरता २ ।
 साहित्य ३०१ ।
 साम्य ३०१ ।
 साहित्य १३, १५, ५०, ६०, आत्मा
 मिव्यजन संबंधी साहित्य २६,
 साहित्य और इतिहास में अन्यो
 न्याश्रय संबंध ४३, साहित्य
 और काव्य २० साहित्य और
 जातीयता ४३ ४४, साहित्य और
 शैली ५८, साहित्य का अध्य
 यन ४७, साहित्य का अर्थ १७,
 साहित्य का क्रमगत इतिहास
 ४४, साहित्य का प्रभाव १५
 साहित्य का विकास ५२ ५४,
 साहित्य का विवेचन ४३,
 साहित्य की उपयोगिता १६,
 साहित्य के भेद १३८, साहित्य
 पर अंग्रेजों का प्रभाव ५६,
 साहित्य पर जातीय स्थिति की
 रूप ५१, साहित्य पर मुसलमानों
 का प्रभाव ५६, साहित्य पर

यूनानियों का प्रभाव ५६, साहित्य
 पर विदेशी प्रभाव ५५, ५७,
 साहित्य की विवेचना ५७,
 साहित्य में मूल आधार १५,
 साहित्य संबंधी शास्त्र ५९ ।
 साहित्यदण्ड १९ ।
 साहित्य शास्त्र १९ ६१, साहित्य
 शास्त्र का स्वतंत्र अध्ययन ६१,
 साहित्य शास्त्र और काव्य ६१ ।
 साहित्यालोचन २६ ।
 साहित्यिक यात्रा ४६ ।
 साताराम २०२ ।
 सुदर १७० ।
 सुदरता का आदर्श ३४, सुदरता
 का आविर्भाव ३ ।
 सुतनुहा नर्तकी १७८ ।
 सुभट १७२ ।
 सून्य (वथानस्तु का भेद) २११ ।
 सूत्रधार १७० ७२ ।
 सृष्टि का उपयोगिता और सुदरता
 १, सृष्टि में सापक्षिक गुण १ ।
 सेनापति ८० ।
 सोमप्रभा १६९ ।
 सौंदर्य का अनुगम २४ ।
 सौंदर्य विवेकी भाव २६४ ।
 स्काट ३२२ ।

स्थापक १७० ७२ ।
स्थायी भाव २७३, स्थायी भाव
और रस २७४, स्थायी भावों की
संख्या ३७४ ७७ ।
स्थायी साहित्य के गुण ३२८-३१ ।
स्मरण, ज्ञान की अवस्था २५२,
स्मरणशक्ति और कल्पना २५३ ।
स्वगत कथन २१८ २१ ।
हरिवंश पुराण १६६ ।
हरिश्चन्द्र ५८, ५९ ।
हर्ष (नाटककार) १८१ ।

हल्लीश (उपरूपक) २४४ ।
हिंदी कविता का पतन ५० ।
हिंदी साहित्य में भावव्यंजना ५० ।
हिंदी साहित्य का इतिहास ४९ ।
हिंदी साहित्य की गति ४८ ।
हिंदी के प्राचीन ग्रन्थों का प्रका-
शन ३४ ।
हृदयराम २०० ।
हृदयोद्धार, आत्मनिवेदन विषयक २६५ ।
होली १५९, होली के स्वरंग १८९ ।



साहित्य-रत्न-माला की दूसरी पुस्तक

भाषा-विज्ञान

राय साहय पा० श्यामसुंदरदास वी० ए० लिखित

मनुष्य किस प्रकार भाषण करता है, उसके भाषण का किस प्रकार विकास होता है, उसका भाषण और उसकी भाषा में क्या, किस प्रकार और कैसे परिवर्तन होते हैं, किसी भाषा में दूसरी भाषाओं के शब्द आदि किन किन नियमों के अधीन होकर मिलते हैं, कैसे तथा क्यों समय पाकर किसी भाषा का रूप ही और का और हो जाता है, आदि अनेकानेक प्रश्नों का बहुत ही सरल, स्पष्ट और मनोहर निराकरण इस भाषा विज्ञान नामक पुस्तक में किया गया है। इस ग्रन्थ में नीचे लिखे दस प्रकरण हैं—(१) विषय प्रदेश। (२) भाषा और भाषण। (३) अवस्थाएँ और समुदाय। (४) प्राचीन आर्य भाषाएँ। (५) आधुनिक आर्य भाषाएँ। (६) भाषाओं का रूपात्मक विकास। (७) भाषाओं का भावात्मक विकास। (८) प्राचीन आर्य भाषाओं का विकास। (९) आधुनिक दश भाषाओं का विकास और (१०) हिन्दी भाषा का विकास।

यदि आप भाषा विज्ञान तथा भारत की प्राचीन और आधुनिक भाषाओं का और विशेषतः हिन्दी भाषा का वास्तविक स्वरूप और पुराना इतिहास जानना चाहते हों तो यह ग्रन्थ अवश्य पढ़ें। मूल्य ३)

रामचन्द्र वर्मा,

साहित्य-रत्न माला कार्यालय,

वाराणसी सिटी

साहित्य-रत्न-माला की तीसरी पुस्तक

बौद्ध-कालीन भारत

लेखक—श्रीयुक्त पं० जनार्दन भट्ट एम० ए०

जिन लोगो ने इस माला का “साहित्यालोचन” और “भाषा विज्ञान” ध्यानपूर्वक पढा है, उनसे इसके सबध में हम केवल यही निवेदन करना चाहते हैं कि उक्त दोनों पुस्तकों की भाँति यह तीसरी पुस्तक भी बहुत ही उच्च कोटि की हुई है और इसने भी स्थायी साहित्य में स्थान पाया है। अँग्रेजी तथा हिन्दी आदि के सैकड़ों उत्तमोत्तम ग्रन्थों का बहुत अच्छी तरह अध्ययन और मनन करके यह पुस्तक बहुत ही परिश्रमपूर्वक लिखी गई है। हिन्दी के सभी बड़े बड़े विद्वानों ने इस ग्रन्थ की बहुत अधिक प्रशंसा की है और इसे बहुत उच्च कोटि का ग्रन्थ कहा है। यह पुस्तक ऐतिहासिक होने पर भी उपन्यास का सा आनन्द देती है। साहित्य-प्रेमियों को और विशेषतः इतिहास-प्रेमियों को इसकी एक प्रति अवश्य अपने पास रखनी चाहिए। पृष्ठ संख्या चार सौ से ऊपर है। बढिया एण्डिक कागज की जिल्द बँधी प्रति का मूल्य ३) और अच्छे चिकने कागज पर छपी सादी पुस्तक का मूल्य २) है।

साहित्य-रत्न-माला के स्थायी ग्राहकों से डाक व्यय नहीं लिया जाता। आज ही एक कार्ड भेजकर स्थायी ग्राहकों में अपना नाम लिखाइए। हम विश्वास दिलाते हैं कि इस माला की कोई पुस्तक खरीद कर आपको पछताना नहीं पड़ेगा।

रामचन्द्र वर्मा,

साहित्य-रत्न-माला कार्यालय, बनारस सिटी।

प्रकीर्णक पुस्तकमाला

साहित्य-रत्नमाला में तो बड़ी बड़ी पुस्तकें निकाली जाती हैं, और छोटी पुस्तकों के लिये हमने एक प्रकीर्णक पुस्तकमाला भी निकाली है। इसकी पहली पुस्तक

(१) वैज्ञानिक साम्यवाद

है। इस पुस्तक में संक्षेप में यह बतताया गया है कि साम्यवाद वास्तव में क्या है, उसकी उपयोगिता क्या है और उसके सिद्धांतों के अनुसार कार्य होना क्यों आवश्यक तथा अनिवार्य है। साम्यवाद आज कल के बहुत बड़े और ससारव्यापी आन्दोलनों में से एक है, अतः उसके स्वरूप से सबको अभिज्ञ होना चाहिए। यह पुस्तक आपको साम्यवाद का स्वरूप समझने में बहुत सहायता देगी। मूल्य ३।

(२) हिंदी भाषा का विकास

साधारण पाठकों और विद्यार्थियों के सुभीते के लिये हमने "हिंदी भाषा का विकास" नाम की एक छोटी पुस्तक अलग भी छपवा ली है। इसमें भाषा विज्ञान के दसवें अध्याय की तो सब बातें ही ही गई हैं, पर साथ ही आरंभ में विषय को स्पष्ट करने के लिये प्राचीन भारतीय आर्यों के भारत आगमन तथा संस्कृत, पाली, प्राकृत, अपभ्रंश आदि भाषाओं का क्षिप्त इतिहास भी दे दिया गया है। हिंदी भाषा का इतिहास

और स्वरूप समझने में आपको जितनी अधिक सहायता इस पुस्तक से मिलेगी, उतनी शायद ही किसी और हिंदी पुस्तक में मिल सकेगी। विशेषतः विद्यार्थियों के लिये तो यह पुस्तक बहुत ही काम की है। इसकी पृष्ठ संख्या १३२ है और मूल्य केवल ॥२॥ है। पर जो लोग “भाषा-विज्ञान” मँगवावें, उनके लिये यह पुस्तक लेने की कोई आवश्यकता नहीं है।

(३) जातक कथामाला

बौद्ध साहित्य में जातकों का स्थान बहुत ऊँचा है, क्योंकि बौद्धों के मत में जातकों की कथाएँ भगवान् बुद्ध के पूर्व जन्मों की कथाएँ हैं और समय समय पर, उन्हीं के मुँह से निकली हैं। उन्हीं कथाओं में से ४५ बहुत ही अच्छी और शिक्षाप्रद कहानियों का संग्रह इस पुस्तक में है। इसमें नीति और धर्म की जो शिक्षाएँ मिलती हैं, वे बहुत ही उच्च कोटि की हैं और सर्व साधारण के लिये विशेष रूप से सम्राह्य हैं। विशेषतः बालकों और नवयुवकों के लिये तो यह पुस्तक बहुत ही उपयोगी है। विद्यार्थियों को पढ़ाने और पुरस्कार में देने के लिये बहुत अच्छी है। कई प्रान्तों में सरकारी स्कूलों के पुस्तकालयों के लिये स्वीकृत हो चुकी है। मूल्य केवल १)

रामचन्द्र वर्मा,

साहित्य रत्नमाला कार्यालय,

बनारस सिटी।

भारतवर्ष का इतिहास

(मैट्रिकुलेशन परीक्षा के लिये)

लेखक—श्रीयुक्त पाण्ड्य रामानन्तार शर्मा बी० ए० त्रिशारद

भारतवर्ष का यह इतिहास त्रिहार को मैट्रिकुलेशन परीक्षा के लिये तैयार होनेवाले विद्यार्थियों के लिये बनाया गया है और इस दृष्टि से यह परम उपयोगी तथा सर्वश्रेष्ठ इतिहास हुआ है। सरकारी तथा प्राइवेट स्कूलों में पढनेवाले विद्यार्थी इसका अच्छा उपयोग कर सकते हैं और इससे बहुत अधिक लाभ उठा सकते हैं। शिक्षा विभाग में काम करनेवाले अनेक बड़े बड़े विद्वानों ने इसकी बहुत अधिक प्रशंसा की है और इसे विद्यार्थियों की खर्चा के लिये परम उपयोगी बतलाया है। स्कूलों के पुस्तकालयों में रखने और विद्यार्थियों को इनाम में देने के लिये भी बहुत ही पयुक्त है। बढिया चिकने कागज पर बहुत सुन्दर छपाई हुई। पृष्ठ सरया ४००, ४८ चित्र, ९ नक्शे और, ४ वशावलियों। बहुत सुन्दर जितद घँधी हुई है। मूल्य केवल १।।।।)

रामचंद्र वर्मा,

साहित्य-रत्न माला कार्यालय,

धनारस सिटो ।

आधुनिक

इंग्लैण्ड का इतिहास

लेखक - श्रीयुक्त था० शिवचन्द्र कपूर एम० ए० एम० आर० ए० एस०

यह पुस्तक सयुक्त प्रान्त के हाई स्कूलों के विद्यार्थियों को आधुनिक इंग्लैण्ड के इतिहास का पूरा पूरा और ठीक ज्ञान कराने के लिये बहुत परिश्रम से लिखी गई है और उच्च कक्षा के लिये बहुत ही उपयुक्त हुई है। प्रयाग के सुप्रसिद्ध इतिहासज्ञ श्रीयुक्त डाक्टर वेणीप्रसाद जी एम० ए० पी-एच०-डी० इसकी प्रस्तावना लिखी है और शिक्षा विभाग के अनेक अनुभवात्मक कार्यकर्ताओं ने इसे बहुत ही पसन्द किया है। सयुक्त प्रान्त के हाई स्कूलों में इसका प्रचार बहुत शीघ्रता के साथ बढ़ रहा है, यह इसकी उपयोगिता का सब से अच्छा प्रमाण है। इसमें विद्यार्थियों के जानने योग्य सभी बातें दी गई हैं। विद्यार्थियों के सुभीते के लिये पुस्तक दो भागों में विभक्त की गई है।-पहले भाग का मूल्य ॥३०) और दूसरे भाग का ॥३) है। एक शिल्पित्तिलदःवैधे दोनों भागों का मूल्य १॥३॥)

